Ce Numéro du Bulletin est dédié
à la Mémoire de
ADOLPHE GUTBUB (1915-1987)



BULLETIN DE LA
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉGYPTOLOGIE - 110

Octobre 1987

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉGYPTOLOGIE

RÉUNIONS TRIMESTRIELLES COMMUNICATIONS ARCHÉOLOGIQUES

N° 110 Octobre 1987

Assemblée générale du 24 octobre 1987 2
Nouveaux membres 3
Nouvelles de l'Égyptologie 4
Rapport financier 6
Membres bienfaiteurs 1987 8
Chronique 14
Adolphe Gutbub 1915-1987 19
Communications:
1. Mlle Nadine CHERPION: Quelques jalons pour une histoire de la peinture thébaine. 27
2. M. Jean HUMBERT: Panorama de quatre siècles d'Égyptomanie. 48

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉGYPTOLOGIE

---

24 octobre 1987

L'Assemblée générale du 24 octobre 1987, s'est réunie à 16h, sous la présidence de M. Jean Vercoutter, président, assisté du R.P. du Bourguet et de M. Jean Philippe Lauer, vice-présidents.

Compte rendu de la precedente Assemblée générale

Mme Liliane Palà, secrétaire, donne lecture du procès-verbal de la précédente Assemblée générale du 30 octobre 1986 (BSFE 107), aucune remarque n'est formulée.

Membres excusés

M. Daniel Austin, M. Pascal Carapalis, M. Henri Cazelles, Mme Françoise de Cenival, Mme France Le Corsu, M. Combalbert, Mme Christiane Desroches Noblecourt, M. Serge Donzey, Mme Vera Droste, M. Didier Devauchelle, M. Michel Dewachter, M. Marc Etienne, Mme Christine Favard Meeks, M. Matthieu Heerma van Voss, M. T.G.H. James, M. Jean-Marie Kruchten, M. Alain Lange, M. André Laronde, Mlle Catherine Lecostey, M. Charles Maystre, M. et Mme Menjaud, M. Jean Murat, Mme Suzanne Ratié, M. Pierre Robine, M. Maurice Stracmans, Mme Anne-Marie Uribe, M. André Vila.

Nouveaux membres

M. Patrick Balleydier, Mlle Stéphanie Bourduge, M. Charles-Albert Bourguignon, Mlle Emmanuelle Brett, Mme Jacqueline Delbourg, M. Pierre Franqueville, Mme Evelyne de Lagausie-Terry, M. Mohamed Abdel Maqsout, M. Guy Mercier, Mme Gisèle Picard, M. Christophe Richard, M. Danièl Sanchez.

La maison Bumpus, Haldane et Maxwell de Grande Bretagne, La bibliothèque de la ville de Lyon et la bibliothèque Inter-universitaire de Villeneuve d'Ascq.

Bourses de la Société

Avant l'Assemblée générale, ce même jour, le Comité de la Société s'est réuni salle 3 bis, au Collège de France. Après examen des candidatures il a décidé de nommer pour 1987, exceptionnellement deux boursiers de la Société:

M. Salah El-Din Mohamed Ahmed, né en 1954, à Djebel Barkal (République du Soudan).

De 1979 à 1985, il est Inspecteur au Service des Antiquités du Soudan, depuis 1985, il poursuit ses études à l'université de Lille III, où il prépare actuellement un doctorat sous le titre «Les habitats kouchites; caractères et évolution». Sa participation active à plusieurs chantiers de fouilles au Soudan lui a permis de bien connaître le terrain de sa future carrière. Il a déjà publié d'interessants articles sur Kerma.

M. Vassil Dobrev, né en 1961, à Varna (Bulgarie), est arrivé en France en 1981. Après un diplôme de langue française il passe un DEA consacré aux pharaons de la IVe dynastie et à leurs monuments. Il a participé à la mission archéologique française de Saqqarah et durant l'été de 1987, il a collaboré aux travaux d'informatisation de l'inventaire du département d'égyptologie du musée du Louvre.

Nouvelles de l'Égyptologie

— Le Dr. Friedrich Hinkel Architecte-Chercheur de l'Académie des Sciences de Berlin-est a donné une série de leçons sur les *Monuments Méroïtiques*, au Collège de France les mardis 3, 10, 17 et 24 novembre 1987.
— Colloque International interdisciplinaire *L'originaire. Mythes et théories*, Le Caire du 31 octobre au 4 novembre 1987.
— Trois villes du nord de la France organisent une exposition d'égyptologie *Les cultes funéraires en Égypte et en Nubie* à Calais jusqu'au 3 janvier 1988, au musée des Beaux-Arts et de la dentelle, 25, rue Richelieu; à Béthune à partir du 12 janvier et à Dunkerque à partir du 16 avril 1988.
260 objets appartenant à 27 musées et 3 collections privées seront présentés.
— Le *Centre culturel Européen de Delphes* organise un symposium à Delphes du 17 au 20 mars 1988, sur le thème «La présence grecque dans l'ancienne Égypte».
— *La Commission Internationale pour la préhistoire tardive de l'Afrique du nord-est* organise un symposium sur le thème «Changement dans l'environnement et culture humaine dans le Bassin du Nil et l'Afrique du nord jusqu'au 2e millénaire av. J.-C. Ce symposium se tiendra à Dymaczewo près de Poznan du 5 au 10 septembre 1988.
— Le *4e Congrès International d'études coptes*, se tiendra à Louvain du 5 au 10 septembre 1988.
— Un colloque sur l'*Archéologie, la géographie et l'histoire du Delta à l'époque pharaonique* est organisé à Oxford. Il se tiendra du 29 au 31 août 1988.
— Le 28 août 1987, à Leyde a été créé la Fondation *Nofer* qui entend promouvoir les recherches sur l'*Art chrétien dans la vallée du Nil*. Son siège se trouve au Département d'Art chrétien primitif, de l'université de Leyde.

C'est par erreur que le Bulletin 107 d'octobre 1986, annonce page 9 que la VIIe Conférence Internationale d'Études Nubiennes prévue pour 1990 aura lieu à Rome. C'est à Genève et non à Rome que se tiendra ce congrès.

Claude Traunecker prie les lecteurs de bien vouloir rectifier le contenu de la note 49 de son article «Aménophis IV et Nefertiti» paru dans le numéro 107 du BSFE. L'interprétation du rôle de Meryt, «l'Aimée», auprès de Sennefer défunt est due à Mme Monique Nelson, comme le précise Mme Desroches Noblecourt dans l'édition française de la publication photographique de la tombe aux vignes (Reconstitution du caveau de Sennefer dit *Tombe aux vignes*, Fondation Kodak-Pathé, 1985, p. 8 et 51).

Nécrologie

Monsieur Paul Lavalade nous a quittés le 30 septembre 1987 à l'âge de 75 ans.

Il avait été Directeur Général Adjoint de la (National) City Bank of New York, le poste le plus élevé de cet organisme et le premier français à l'avoir occupé. Dès qu'il put le faire, il prit sa retraite et se consacra à l'étude des langues anciennes, en particulier l'égyptien, le copte, l'accadien, en quoi le servait la connaissance et le maniement des langues modernes d'Europe et même de certaines de l'Extrême Orient. Il était assidu successivement aux cours d'égyptologie du Père du Bourguet, de MM. Vernus et Leclant, prisé aussi bien par ses maîtres que par ses condisciples plus jeunes.

Il a notamment donné deux communications sur les recherches qu'il avait menées en grammaires et en vocabulaires comparés aux Congrès de Toronto et de Munich (1985). Il nous laisse des articles de linguistique de valeur dans les mêmes disciplines et le souvenir d'un grand «gentleman» suscitant d'emblée la sympathie.

Le père du Bourguet a exprimé les condoléances de la Société à Mme Lavalade et aux siens et plus spécialement à Marie-France Sœurs, qui a été proche collaboratrice de son père.

P. du BOURGUET

Rapport financier

Mme Claude Abelès, trésorière, présente le rapport financier pour l'exercise 1986-1987.

Il est annoncé que le taux des cotisations pour l'année 1988, est maintenu.

Membres bienfaiteurs	360 francs
(Avec service gratuit de la Revue d'Égyptologie)	
Membres titulaires	130 francs
Membres étudiants	80 francs
(jusqu'à 26 ans)	

Libeller les titres de paiement au nom de:
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉGYPTOLOGIE
C.C.P.: Paris 2093 33S

Les membres de la Société sont invités à envoyer leur cotisation annuelle avant le mois d'octobre de l'année en cours.

Rapport financier du trésorier

Exercice 1986-1987

Dépenses		Recettes	
- Impression RdE n° 37	75.328,00	- Cotisations	166.008,00
- Impression BSFE 103, 104, 105, 106, 107	92.183,00	- Vente BSFE anciens	1.793,00
- Frais de Conférenciers	6.757,00	- Vente RdE	1.590,00
- Rétribution Projectioniste	750,00	- Vente RdE (Imprimerie Nationale)	516,85
- Frais de Secrétariat	2.780,90	- Intérêts Placement Financier	8.596,60
- Frais de Banque	1.379,29		
- Frais Postaux	1.540,00		178.504,45
- Bourse Monsieur KHIDER	10.000,00		
- Bourse Monsieur AMER	5.000,00	Excédent des dépenses sur les recettes	17.213,74
	195.718,19		195.718,19

Actif net au 30-09-1987		Justification de l'actif net	
Crédir Agricole	108.039,65	Actif net au 30-09-86	247.072,81
Chèques Postaux	7.804,82	Excédent des dépenses	17.213,74
Caisse	480,00		
Placement Financier	113.534,60		
	229.859,07		229.859,07

MEMBRES BIENFAITEURS 1986

M. Abdelgadir Abdalla
Mme Marie-Noëlle Acquaviva
Mme Denise Albis
M. H. Altenmüller
M. Sydney Aufrère
Mme Monique Bacquier
M. Steffen Baier
M. Thierry Bardinet
M. Jacques Barges
M. Paul Barguet
Mme Anne Barrault
Mlle Françoise Barrier
Mme Geneviève Vivent-Bataille
M. Thierry Bauduin
Mme Gilbert Beaux
M. Albert Bedard
Mme Jacqueline Beilin
Mme Marie-Ange Berlandini
Mme Georgette Bertrand
Mme Denise Bibiloni
Mme Julienne Bleier
M. Jacques Blot
Mme Blottière
Mme Danielle Bocquillon
Mlle Marie-Ange Bonhème
M. Charles Bonnet
Mme Claude Botros
M. Robert Botte
Mme Claudine Boura
R.P. du Bourguet
M. Emile Boursier
M. Christian Bouteau
Mme Simone Brenner
Mlle Catherine Bridonneau
M. Stanny Bruynincx

Mme Suzanne Butscher
M. Pascal Carapalis
Mme Micheline Carré
Mme Cauville-Colin
M. Benito Celada
Mlle Isabelle Chalons
Mlle Simonne Chantalou
M. Georges Chautard
M. Pierre Chevereau
M. Fransesco Cimmino
M. Pierre Clouin
Mme Odile Cocault Duverger
M. M. Colas
M. Pierre Comte
Mme Hélène Conduché
M. Michel Conty
Mme Marylène Cordan
M. Pedro Costa
Mme Georges Coste
M. Georges Coulon
Mme Marguerite Cour
Mme Liliane Couzi
Mme Marguerite Curtil
Mme Marie-Claire Cuvillier
M. Jean-Marc Debout
M. Jean-Claude Degardin
Mme Michèle Deplanque
M. Philippe Derchain
M. Phillipe Despatin
M. Jean-Louis Despras
M. Michel Desprès
Mme Christiane Desroches
Noblecourt
M. Didier Devauchelle
M. Patrick Diebold

Mme Claudia Dolzani
M. Jean-Roger Donati
M. Serge Donzey
Mme Duriot
M. et Mme Jean Duteuil
M. Elmar Edel
Mme La Duchesse d'Este
Mme Christine Favard-Meeks
Mme Christine de Flers
Mme Eliane Follain
M. Pierre Franqueville
Mme Annie Forgeau
M. John L. Foster
M. René Fouque
Mlle Annie Gasse
Mlle Nicole Genaille
Mme Suzanne Glazer
M. Jean-Edouard Goby
M. Hans Goedicke
M. Eric Gougelin
M. Francis Gourdon
M. Jean-Claude Goyon
Mme Claude Grandière
M. Nicolas Grimal
M. Albert Guibaud
M. Maurice Guilloux
M. Gerhard Haeny
M. Didier Hagenmuller
Mme Nicole Hallet
M. Ibrahim Harari
M. Gunther Hobl
Mme Claude Hornus
Mlle Daisy Houdaille
Mlle Claudine Huot
M. Fernand Jattiot
M. Patrice Josset
M. Jeannot Kettel

M. Yvan Koenig
M. Jean-Marie Kruchten
Mme Gabrielle Kueny
M. Francis Labib
Mlle Françoise Labrique
Mme Annick Lacheny
Mme Evelyne Lagausie-Terry
M. Pierre Lambert
M. Lamourdedieu
M. Marcel Lapperuque
M. Lassudrie-Duchesne
M. Jean-Philippe Lauer
Mme Véronique Laurent
M. Paul Lavalade
M. Jean Leclant
M. Patrice Le Guilloux
Mlle Marie-Anne Loeper
Mlle Bernadette Letellier
M. Henri Loffet
M. Jésus Lopez
M. Eric Luddeckens
Mme Jacqueline Lustman
Mme Macke-Ribet
Mlle Noëlle Maire
M. Francis Malaurie
M. Bruneau Marchesseau
M. Guy Marester
M. Bernard Marie
M. Michel Martinez
M. Bernard Mathieu
M. Francis Matray
M. Jean-Claude Maudet
M. Charles Maystre
Mme Bernadette Menu
M. Guy Mercier
M. Edouard Michel
M. Gérard Moitrier

M. Laurent Motte
M. Jean Murat
Mme Henriette Musnik
M. Michel Murphy
M. Alexandre Musat
M. Robert Navaille
M. François Neveu
M. Claude Nofre
Mme Jacqueline Ollivier
Mme Andrée Osier
M. Gustave Ott
M. Padro i Parcerisa
Mme Liliane Palà
Mme Laure Pantalacci
Mme Evelyne Parinaud
M. Jacques Parlebas
M. Guy-Henry Peigné
M. Henry Perinaud
Mme Peters-Desteract
M. Hubert Petit
M. Raymond Petit
M. René Pfertzel
M. Michel Philippe
Mme Gisèle Picard
M. Stefano Pisani
M. et Mme Gérard Poillot
Mlle Annie Gasse
Mme Suzanne Glazer
M. Martial Pons
M. Georges Posener
M. Marcel Rampazzi
Mme Suzanne Ratié
M. François Reboul
M. Serge Renaud
M. Bruno Richard
Mlle Patricia Rigault
M. Jean Rougemont

M. Jean-Claude Roux
Mme Germaine Sabathier
Mlle Fabienne Saintin
M. Wolfgang Schenkel
M. Jean-Claude Schwartz
M. Georges Sécherait
M. Mircéa Séni
Mme Yolande de Seroux
M. Bernard Serres
M. Frédéric Servejean
M. Guy Simon
Mlle Claire Simon
M. William Kelly Simpson
M. Robert Souchet
M. Claude Sourdive
M. Albert Teillier
Mme Eliane Thébaux
Mme Aïda Thiellement
Mme Florence Thill-Lacôte
M. Serge Thomas
M. Olivier Tiano
M. Claude Roland Traunecker
Mme Françoise Unal
Mlle Dominique Valbelle
Mlle Eliane Vallée
M. Claude Vandersleyen
M. Michel Valloggia
M. Eric Varin
M. Alain Veillard
M. H. te Velde
M. Jean Vercoutter
M. Pascal Vernus
M. Pierre Viaud
M. Mario Villani
M. Bernard van de Walle
Mme Wallet-Lebrun
M. André Ware

M. Paul Wattier
M. Gauthier Willem
M. Teisuke Yakata

M. Jean Yoyotte
M. Louis V. Zabkar
Mme Christiane Ziegler

Aegyptologisches Instituts, HEIDELBERG
Aegyptologisches Seminar der Universität, BONN
Aegyptologisches Instituts der Universität, TÜBINGEN
Aegyptologisches Seminar der Freien Universität, BERLIN
Aegyptologisches Seminar; GÖTTINGEN
American Research Center in Egypt, LE CAIRE
Arbeitsbereich V: Aegyptologie, HAMBOURG
Bar-Ilan University, RAMAT-GAN
Ben Gourion University of the Negev, BEER-SHEVA
Bibliothèque de l'Université, Paris I, PARIS
Bibliotheek der Rijksuniversiteit, GRONINGEN
Bibliothèque Golénischeff, PARIS
Bibliothèque de l'Université de Rouen; MONT-SAINT-AIGNAN
Biblioteca della Facolta' di Lettere, CATANIA
Bibliothèque de l'Université Bordeaux, TALENCE PESSAC
Bibliothèque interuniversitaire Ste Geneviève, PARIS
Bibliothèque municipale, NICE
Bibliothèque de l'École du Louvre, PARIS
Bibliothèque de l'Institut catholique, PARIS
Bibliothèque d'Art et d'Archeologie, PARIS
Bibliothèque de l'Université de Picardie, AMIENS
Bibliothèque du Musée Borely, MARSEILLE
Bibliothèque de la Sorbonne, PARIS
Bibliothèque universitaire, RENNES
Bibliothèque de la ville de LYON
Kunst und Wissen, STUTTGART
The British Museum, LONDRES
Brooklyn Museum, BROOKLYN
Brown University Library, PROVIDENCE
Cambridge University Library, CAMBRIDGE
Ny Carlsberg Glyptotek, COPENHAGUE
Centre de Recherches Égyptologiques; PARIS
Cornell University, ITHACA

Deutsches Archeologisches Instituts, ROME
John Hopkins University Library, BALTIMORE
Institut de Papyrologie et d'Égyptologie, LILLE III
Institut Suisse de Recherches archéologiques, ZAMALEK-LE-CAIRE
Institut d'Égyptologie, Université Paul Valéry, MONTPELLIER
Institut d'Égyptologie, LYON
Istituto di Archeologia dell' Universita, TRIESTE
Kuwait Consolidation; LA HAYE
Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, Instituut voor Egyptologie, LEIDEN
The Oriental Institute, CHICAGO
Orientalisches Seminar der Universität, ZURICH
Orientalisches Seminar der Albert-Ludwig Universität, FREIBURG-IM-BREISGAU
Parks Library, IOWA
Princeton University Library, PRINCETON
Réunions des Musées Nationaux, PARIS
W.E. Saarbach, International Titles, COLOGNE
Seminar für Aegyptologie, COLOGNE-LINDENTHAL
Soprintendenza per le Antichita Egizie, TURIN
Université de Utah, SALT LAKE CITY
Université du Michigan, ANN ARBOR, MICHIGAN
Université de Genève, GENÈVE
Université d'Auckland, AUCKLAND
University of Sydney; SYDNEY
University Library; DURHAM
University de Liège; LIÈGE
University of Pennsylvania Libraries; PHILADELPHIE
Universitätsbibliothek; TRÈVES
University of Delaware Library; NEWMARK
University of Chicago; CHICAGO
Uppsala University; UPPSALA
Yale University Library; NEW HAVEN
Université de LEXINGTON U.S.A.
Université de MADRID
The Metropolitan Museum of Art, NEW YORK
The New York Public Library, NEW YORK

Ashmolean Library, OXFORD
Bodleian Library, OXFORD
Librairie Internationale, RABAT
Bumpus, Haldane and Maxwell, GRANDE BRETAGNE
Egidio Affuso, FABRIANO, ITALIE
Couvent des Dominicains, JERUSALEM

Communications

1. Mlle Nadine Cherpion: Quelques jalons pour une histoire de la peinture thénaine
2. M. Jean-Marcel Humbert: Panorama de quatre siècles d'Égyptomanie

La séance est levée à 18h20.

DE NOUVELLES DÉCOUVERTES AU OUĀDI HAMMĀMĀT

Dans le cadre de la chronique du Bulletin, il a paru opportun de faire part dès maintenant à la Société française d'égyptologie de la découverte au ouādi Hammāmāt de nombreuses et importantes inscriptions.

L'I.F.A.O. a repris cette année le travail de prospection entrepris il y a bientôt quatre-vingts ans au ouādi Hammāmāt. L'équipe (Annie Gasse, membre égyptologue de l'I.F.A.O. et chef de la missison, Didier Devauchelle, ancien membre égyptologue de l'I.F.A.O., Alain Lecler, photographe, Patrick Deleuze, topographe et Yann Cairo, topographe stagiaire), s'est installée sur le site pour une première campagne en novembre-décembre 1987.

L'objectif de la mission était triple:

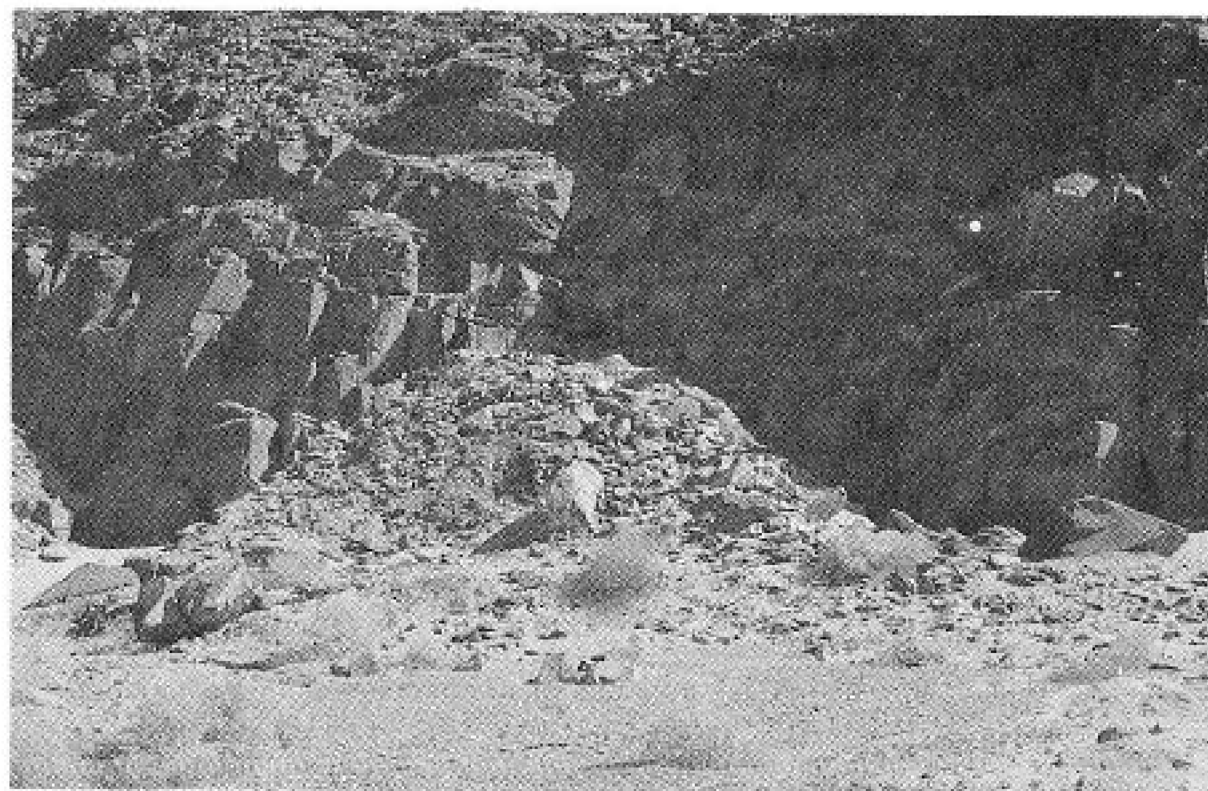
— Repérage et vérification des graffites déjà connus ou publiés et inventaire des inscriptions disparues partiellement ou en totalité.

— Recherche d'inscriptions nouvelles.

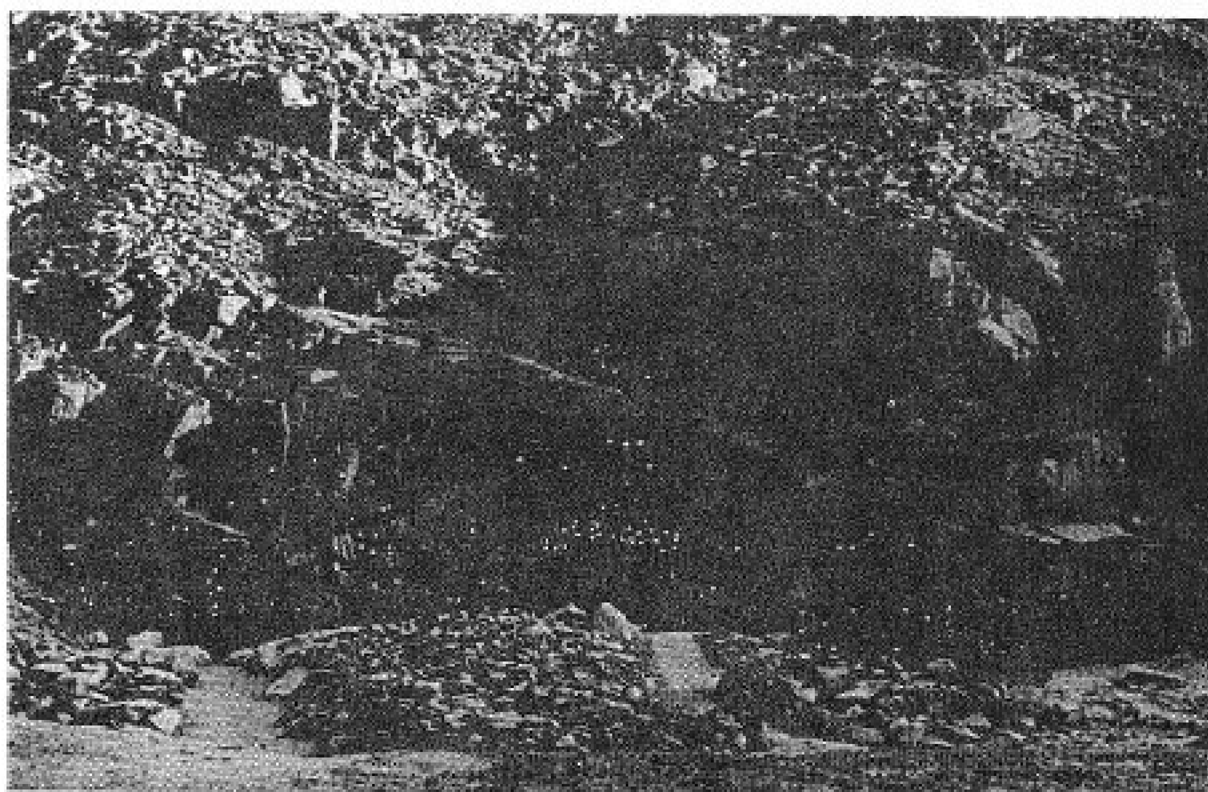
— Établissement d'un plan topographique du site principal.

Il a pu être constaté de façon assurée que, depuis les publications de P. Montet et de G. Goyon, fort peu de textes avaient disparu. Citons comme un exemple à peu près unique le cas des inscriptions Goyon n°s 101 et 89 qui ont été tout récemment retrouvées dans les caves d'un magasin d'antiquités de Louqsor; par ailleurs, une extrémité de pied-de-biche coincée dans la fissure qui partage l'inscription Montet 114 témoigne d'intentions peu avouables. Ces faits, heureusement restés rares, justifient la surveillance dont le site va être prochainement l'objet de la part du Service des antiquités égyptien inquiet de ces «enlèvements criminels».

Le tri des pierres amoncelées n'a guère livré que de petits fragments d'inscription dont deux appartenaient au texte Goyon 101 susmentionné.



Le site principal avant la campagne (photo Annie Gasse).



Le site principal après la campagne (les inscriptions sont signalées par des points blancs) (photo Annie Gasse).

La recherche de textes nouveaux était, bien sûr, le but principal de la campagne. En plusieurs endroits, là où la roche découverte comportait déjà des signes ou présentait une surface plane adaptée à la gravure, on s'est attaché à dégager la base du support, enfouie dans le sable ou les alluvions, et, ce faisant, on atteignit rapidement le niveau antique du lit du ouādi (à un mètre au plus au-dessous du niveau actuel). Un gros éboulis (sites K, L et début de M de G. Goyon), sur lequel ont été principalement concentrés les travaux de dégagement cette année, a livré à lui seul une cinquantaine de graffites totalement inconnus jusqu'ici. Soixante-dix autres environ furent également retrouvés en divers points du ouādi, souvent au prix d'un simple désensablement. Didier Devauchelle, collationnant les graffites du «Panéion», a trouvé 70 à 80 textes démotiques nouveaux. Mentionnons enfin la découverte d'à peu près 70 inscriptions grecques disséminées sur l'ensemble du site. Quelque 260 inscriptions sont donc venues au jour lors de cette première campagne, ce qui représente plus de la moitié du nombre des graffites déjà connus.

Parmi les inscriptions hiératiques et hiéroglyphiques, les graffites de l'Ancien Empire sont les plus fréquents. Il faut aussi relever la présence d'un certain nombre de textes du Nouvel Empire dont le corpus, jusqu'alors, était des plus réduit.

On retiendra entre autres dans ces graffites nouveaux:

— une inscription gravée sous le règne de Merenrê (seul texte développé inscrit au ouādi Hammāmāt sous le règne de ce souverain) qui livre abondance de renseignements sur l'organisation matérielle de l'expédition (nombre d'ânes, de sandales, etc.),
— un texte relatant de façon détaillée la carrière d'un fonctionnaire contemporain de Sésostris Ier,
— enfin, deux lignes donnant la titulature d'Ahmosis livrent le premier témoignage de la XVIIIe dynastie dans ces carrières.

Le plan topographique de la partie centrale du ouādi — les 2 km où est rassemblée la majeure partie des textes — ainsi que la carte de l'ensemble du site constitueront assurément une aide indispensable pour comprendre la répartition géographique et chronologique des textes, comme celle des centres d'extraction et de taille des pierres «de *bekhen*» (brèche verte et grauwacke).

Les travaux seront poursuivis dans le même esprit à l'automne 1988: dégagement d'autres éboulis importants et exploration systématique des ouādis environnants.

Annie Gasse

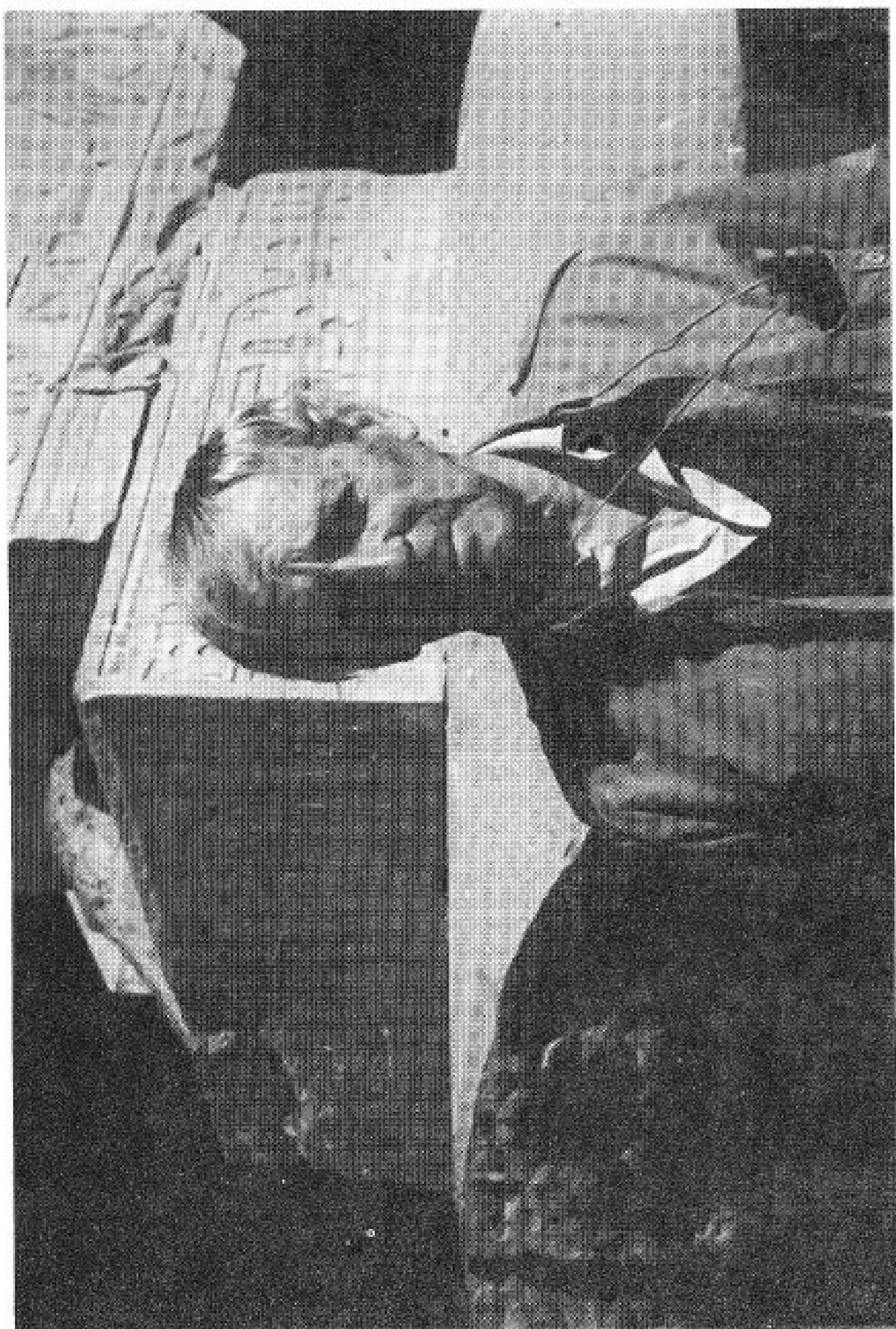


Photo: Danielle Bocquillon

ADOLPHE GUTBUB 1915-1987

«C'est un savant très remarquable doublé — ce qui est exceptionnel, d'un homme d'honneur, ou d'un homme tout court! — «François Daumas, Lettre du 22 Août 1983.

Adolphe Gutbub nous a quitté le 9 Septembre 1987 dans sa soixante-treizième année après une vie de travail et de recherche consacrée à l'Égyptologie. Il laissera le souvenir d'un grand savant et d'un homme dont la foi imprégna chaque instant de sa vie jusqu'à la mort qu'il accepta avec sérénité.

Il était né en Janvier 1915 à Strasbourg. Il fit toute sa scolarité dans cette ville au Lycée Fustel de Coulanges où il passa son baccalauréat de mathématiques en 1933, puis fut élève de Première Supérieure de 1933 à 1936. En 1937 il obtint le grade de Licencié ès-Lettres classiques et un Diplôme d'Études supérieures.

Ensuite, il poursuit ses humanités à la Faculté des lettres de Strasbourg suivant l'enseignement de Pierre Montet, successeur de W. Spiegelberg. Il passe son certificat d'égyptologie tout en se perfectionnant en sanscrit, arabe, hébreu, araméen, cunéiforme et bien entendu en égyptien, notamment en ptolémaïque qui resta sa prédilection. Ce goût pour les langues se maintient tout au long de sa vie, et ce, même dans les périodes les plus sombres de celle-ci, c'est ainsi qu'il apprend le polonais et le russe en captivité; il touche au chinois, pour «se délasser» disait-il, lors des longs trajets pour venir assurer ses cours à la Faculté des Lettres de Lille.

Réformé par l'armée française, il fait un remplacement à Bayonne comme professeur de Lettres classiques, puis revient à Strasbourg où il subit les viscissitudes de la deuxième guerre mondiale. Dans l'impossibilité d'enseigner le français, il dut se perfectionner en allemand, qu'il n'avait pas appris en classe, dans un Umschulung à Fribourg; langue qu'il professe avec le latin et le grec à Saverne puis Zillisheim. Mais par conviction religieuse il refuse de faire sienne l'idéologie hitlérienne, d'où son incorporation forcée dans l'armée

allemande le 18 Avril 1943, comme simple soldat. Sur le front polonais il s'évade et se retrouve prisonnier dans un camp russe, contraint à travailler dans une cimenterie sur la Volga, un nouvel accès de la maladie qui l'avait fait réformer lui fait frôler la mort. Dans ce camp, avec d'autres chrétiens, il participe à la création d'une association — il faut dire qu'il avait réussi à garder par devers lui son livret militaire français et une Bible —. Nous retrouvons ici l'homme de foi qui impressionna fort ses camarades, comme me l'a raconté un de ceux-ci le Dr. L. Flosse (Directeur honoraire de la Commission des Communautés européennes). Libéré le 8 Mai 1945, il est définitivement réformé le 25 Juillet 1946.

De 1945 à 1951 A. Gutbub est professeur de Lettres classiques au gymnase Jean Sturm (école privée protestante). Pendant ces années, il est également le suppléant de P. Montet pendant les campagnes de celui-ci à Tanis, il assure alors les cours d'Histoire et de grammaire égyptiennes. On le retrouve en Égypte de 1951 à 1960 où il est pensionnaire de l'Institut Français d'Archéologie Orientale sous les directorats successifs de Charles Kuentz, Jean Sainte Fare Garnot et François Daumas, et où il cotoie Paul Barguet, Jean Leclant, Roger Remondon, Serge Sauneron et Jean Yoyotte. C'est alors qu'on lui confie la publication des inscriptions du temple de Kom Ombo qu'il n'aura pas la joie de voir aboutir.

A son retour en France A. Gutbub est intégré au CNRS, chargé, puis maître de recherche. Enfin en 1978 il obtient la chaire d'Égyptologie de l'Université des Sciences humaines, Lettres et Arts de Lille où sa parfaite urbanité l'a fait aimer de ses collégues et de ses étudiants auxquels il fit don de son immense culture. Sa retraite en 1982 ne fut pas l'occasion d'un arrêt dans son travail de chercheur et, encore en Février-Mars 1987, on pouvait le voir sur les échafaudages dans le temple de Kom Ombo occupé à corriger les copies des deuxième et troisième volumes de la publication des inscriptions de ce temple.

Bachelier de Mathématiques, A. Gutbub était à l'origine plutôt formé pour les sciences exactes et son œuvre[1] (Voir sa bibliographie dans le volume de Mélanges que lui a offert l'Institut d'Égyptologie de Montpellier sous l'impulsion de F. Daumas pour son soixante-dixième anniversaire), en est l'illustration parfaite. Ceux qui ont suivi son enseignement ou travaillé avec lui ont pu apprendre et apprécier sa méthode de travail qui implique avant tout humilité devant les textes, mais aussi exploration approfondie du sujet traité en s'accordant le temps de la réflexion, ce qui fait que beaucoup de ses travaux restent inachevés. Ce qu'il cherchait avant tout, c'est une découverte raisonnée où l'idée directrice ne peut découler que des documents eux-mêmes, cette idée n'étant qu'une hypothèse de travail tant que la documentation n'apporte pas de preuve formelle. De ce fait, ses publications sont considérées par les spécialistes avertis comme essentielles et peuvent être mises à profit par les jeunes chercheurs pour s'initier, entre autres, à tout ce qui touche au domaine ptolémaïque. A ce propos on relira avec profit l'introduction à sa thèse «*Les Textes fondamentaux de la théologie de Kom Ombo*» où il s'élève contre «le pillage» des textes ptolémaïques et soulève le problème de «l'étude des systèmes locaux, temple après temple, pour les comparer ensuite dans une synthèse plus large». Car pour lui, qui consacra une grande partie de sa vie aux textes d'époque gréco-romaine, s'intéressant pourtant et de façon continuelle aux époques précédentes, l'étude du ptolémaïque n'était pas seulement une technique de traduction mais impliquait une connaissance parfaite des principes de la religion égyptienne dans sa totalité, et ce, depuis les Textes des Pyramides (Voir *Mélanges Maspero* 1961).

Il était passionné par tout ce qui touche à la théologie — il suivit des cours à la Faculté de Théologie de Strasbourg pendant un an — et ses écrits reflètent cette exigence de compréhension des éléments de la dogmatique conduisant à un système théologique: définition des dieux dans leur multiplicité (s'élevant en cela avec fermeté contre toute notion «d'assimilation») (Voir *Mélanges Mariette* 1961), étude sur l'ordonnance générale du temple et de sa décoration (Voir *Mélanges Vercoutter* 1986), la prise de possession par la divinité de son temple (*Hommages F. Daumas* 1986).

Son travail est en même temps le fruit de longues réflexions sur les jeux de signes: étude de la cryptographie dans les inscriptions des temples de Dendera et Edfou (1951 et 1953), remarque sur l'épigraphie ptolémaïque à Kom Ombo (1979).

Enfin son œuvre majeure «*Les Textes fondamentaux de la théologie de Kom Ombo*» est selon sa propre expression «un travail prélimi-

naire» à la définition du système religieux propre à ce temple. Lors des campagnes passées avec lui à Kom Ombo, il me montra combien, dans ce temple, l'épigraphie pouvait être parfois le reflet de la théologie. Dans le cadre de notre Société il vint nous exposer ce qui lui tenait tant à cœur: «Le Relief Cultuel de Kom Ombo», fruit de patientes recherches sur les différents éléments constitutifs du système local.

Il fut également passionné de grammaire, on peut constater dans sa définition de la formule *wnn* (Voir *Les Textes fondamentaux* II *Index* p. 108), à quel point la compréhension de la théologie pouvait passer par celle de l'expression grammaticale, aspect de l'étude auquel il tenait particulièrement: c'est ainsi qu'il entretint le projet d'une grammaire de ptolémaïque.

Sous le savant à l'immense culture, il faut également voir l'homme qui vécut sa foi quotidiennement. Il faut se rappeler son sourire et son affabilité des plus accueillants, sous sa réserve naturelle son humour, et parfois son côté facétieux. La musique tenait une grande place dans sa vie, il l'avait en effet apprise tout jeune et, pour se délasser, il ne manquait pas de se mettre devant son piano chaque jour. S'il cultivait son esprit, il n'en entretenait pas moins son corps, ayant



Cliché: Danielle Bocquillon

pratiqué le canoé, le tennis et le ski, il continuait à faire quotidiennement «ses exercices» qu'il pouvait entrecouper de lecture et relecture des textes pharaoniques.

Nous perdons avec lui un des meilleurs spécialistes de l'époque gréco-romaine de ces dernières décennies; cette vie consacrée au service de la connaissance peut tenir lieu d'exemple et «le meilleur hommage que nous puissions rendre à un chercheur, c'est non pas de l'encenser mais de le lire, le relire et même de le contester, cela c'est la vie d'une œuvre» comme l'écrivait notre secrétaire Liliane Pala.

Danielle Inconnu-Bocquillon

ADOLPHE GUTBUB

Ce fut un homme, en qui le bien domina jusqu'à l'heure de retourner vers la terre de vie. Juste il était, juste il est entré au royaume de la lumière. Et parce qu'il était juste et bon, il fut en proie trop souvent au mauvais sort et à l'injustice des hommes.

L'Alsace, province française, de toutes les souffrances et de beaucoup de grands hommes, étaits sa terre natale inaliénable. Jamais il ne la renia, malgré les malheurs que lui valurent le fait d'y être né. Il se souvint toujours que c'était en elle qu'il avait acquis cette force morale et cette foi qui lui permirent de s'élever sans cesse au-dessus des bassesses humaines et des misères qu'elles entrainent.

Humaniste français solidement formé, homme de science à la profonde érudition, entièrement tourné vers le calme de l'étude, il fut un «malgré eux». Et il y eut la honte de servir sous un uniforme honni, de devenir un «Feldgrau». Il n'aimait guère parler de ce cauchemar du front de l'est, des marches harassantes sous la constante suspicion des gradés nazis. Beaucoup, en ces temps d'horreur, s'avilirent. Lui, non. Et là est l'image de sa vie: au plus fort de la honte, des terribles misères qu'il endura- et dont plus tard, il devait encore supporter le poids- il ne céda à la rancœur ou à la pensée de vengeance. Il pardonnait par grandeur d'âme à tous ceux qui étaient cause de ses souffrances, surtout celles qui tourmentèrent son cœur de patriote; évoquant le calvaire de Russie, sous les armes du Reich d'abord, dans le dénuement et le péril de celui qui a matérialisé son refus ensuite, quittant les rangs étrangers et rejoignant les partisans puis le camp de la liberté, il ne parlait guère des risques mortels encourus, sauf harcelé de questions, mais volontiers du fait qu'enfin il avait pu apprendre le russe.

Au plus fort des tourments, sa pensée d'homme de science maintenait la direction droite de la connaissance. Peut-être, d'ailleurs voulait-il toujours par là garder son sens profond de ce qui est humain et dont son œuvre témoigne. C'était cela qu'il cherchait derrière les

hiéroglyphes à la lecture desquels il excellait, surtout s'ils étaient des temps ptolémaïques et plus chargés que jamais du message de l'homme d'Égypte. Car s'il aimait son Alsace française, il débordait de sympathie et de compréhension pour sa passion: l'Égypte des Pharaons. Pendant huit ans (de 1952 à 1960), en compagnie de la jeune génération des égyptologues d'alors, réchappés plus ou moins indemnes, comme lui, du conflit mondial qui avait tout bouleversé, il retrouve l'équilibre de Maât. Il noua aussi, en cette époque, des amitiés indéfectibles en amassant une science qu'il aurait toujours à cœur, ensuite, d'accroître et de communiquer.

Scrupuleux, soucieux de ne jamais trahir une pensée dont il cherchait à atteindre le tréfonds, il répugnait à publier à la hâte. Il savait qu'il devait être exact. Nombreux, bien sûr, furent ceux qui raillèrent sa précision, la qualifiant de «lenteur». Savaient-ils seulement, alors, quel était le prix de cette patience de fourmi qui permettait à Adolphe Gutbub de se respecter lui-même tout en donnant une admirable leçon au monde savant?

Je l'ai dit en commençant, il était bon et refusait trop souvent d'envisager une défense devant une entreprise pernicieuse pour sa carrière et lui-même. Et on en profita. Lui qui avait tant le souci de transmettre sa science sur les lieux mêmes où il l'avait nourrie, se vit priver de tout espoir de donner, à Strasbourg, la démonstration éclatante de ses qualités d'enseignant. Quelle revanche pourtant cela eut pu être pour le «Malgré Lui»! Qu'importe! Il y eut Lille, et là il donna sa mesure. On l'écoutait passionnément et il transmit beaucoup à tous ceux qui eurent la chance et l'honneur de recevoir, en partage, une prestigieuse preuve de la grandeur d'un savant qui aime ce qu'il fait et sait le faire aimer.

«Faire contre mauvaise fortune bon cœur» dit la sagesse des nations. Cela, il en connaissait toute l'étendue. Pourtant, il ne pouvait se résoudre à voir sans cesse différer la sortie de l'œuvre de sa vie, cette éditon des textes de Kom-Ombo qu'il avait presque achevée et dont, depuis longtemps, il aurait dû pouvoir être fier, à l'instar de Chassinat pour Edfou. Hélas, les hommes, et non Dieu, ont fait en sorte qu'il consacre à Ombos ses dernières heures et ses dernières forces, peut-être ses ultimes pensées, mais qu'il doive nous quitter les mains vides. Même cela, je crois qu'il l'aura pardonné dans la

grandeur de son âme de chrétien et de savant. J'ai perdu un maître qui m'avait voulu son égal en me faisant docteur. Pas plus que ses anciens élèves et amis, je ne pourrai oublier qu'il m'a donné son amitié, sans détours, de même que la leçon de sa droiture. L'égyptologie avec lui a certainement perdu un modèle de chercheur et de formateur, mais elle doit pleurer surtout un homme de vérité.

Jean Claude GOYON

QUELQUES JALONS POUR UNE HISTOIRE DE LA PEINTURE THEBAINE

Nadine CHERPION

Grâce au développement de la photographie en couleurs, aux nombreuses publications de tombes thébaines parues ces dernières années, et à un certain nombre de synthèses sur le sujet, la peinture thébaine est aujourd'hui un domaine relativement bien connu de l'art égyptien. Pour ce domaine très vaste — la nécropole thébaine compte plus de quatre cents tombes du Nouvel Empire —, on possède en effet une chronologie générale, basée en partie sur quelques noms de rois, en partie sur l'instinct, ainsi qu'un schéma de l'évolution du répertoire et, dans une certaine mesure, de l'évolution du style.

Il reste néanmoins que lorsqu'on cherche à situer avec une certaine précision dans le temps une tombe thébaine, on est souvent embarrassé de ne pas posséder d'arguments concrets qui permettraient d'attribuer le monument à un règne plutôt qu'à un autre. C'est ainsi qu'un certain nombre de tombes parmi les plus célèbres parce qu'elles sont accessibles aux touristes. celles de Menna ou de Nakht, par exemple, ont été datées tantôt du règne de Touthmosis IV, tantôt du règne d'Amenhotep III; et si aujourd'hui la tendance est de les placer plutôt sous Amenhotep III, il ne semble pas qu'on ait véritablement démontré cette datation.

Il existe cependant dans la peinture thébaine, notamment dans le domaine de la mode vestimentaire illustrée sur les parois des tombes, un certain nombre de critères concrets, qui permettent de classer les tombes entre elles: longueur d'un vêtement, profil d'une perruque, etc. Ce qu'il était intéressant de faire, c'était de rattacher ces différents jalons de l'histoire du costume (ou de l'histoire du mobilier, par exemple), à des noms de rois. J'ai donc suivi une série de ces critères en me limitant exclusivement aux tombes qui présentaient sur leurs parois un cartouche royal ou, mieux, une figuration royale.

La présence d'un cartouche sur les parois d'une tombe ne signifie pas *a priori* que la tombe est contemporaine du roi cité, mais simplement qu'elle n'est pas antérieure à ce roi. Toutefois, dans les tombes thébaines, les noms de rois accompagnent souvent des figurations royales, et sur ces images le roi apparaît généralement comme un personnage en vie, intervenant directement dans la carrière du défunt[1]. Même si ces figurations n'ont pas une valeur absolue, elles représentent donc une indication très sérieuse pour la datation de la tombe.

La base de ce travail est la liste, publiée par Radwan, des figurations royales que comptent les tombes thébaines[2], ainsi que la liste des cartouches royaux dans les tombes thébaines, telle qu'on peut la trouver dans le *Porter and Moss*. Pour les monuments inédits j'ai consulté les archives photographiques du Metropolitan Museum of Art, de l'institut Orientaliste de Chicago et de Nims. Au total, de telles statistiques reposent donc sur un nombre de documents suffisant pour que les résultats figurant ci-dessous n'apparaissent pas comme des informations tronquées.

On peut ainsi distinguer cinq étapes dans l'évolution de la peinture thébaine: 1) le début de la XVIII[e] dynastie, c'est-à-dire les tombes qui contiennent des noms de rois antérieurs à Amenhotep II; 2) le règne d'Amenhotep II; 3) les règnes de Touthmosis IV et d'Amenhotep III, qu'il faut traiter ensemble; 4) l'époque amarnienne et la fin de la XVIII[e] dynastie; 5) la période ramesside.

1. *Le début de la XVIII[e] dynastie*

Parmi les aspects les plus spécifiques des tombes du début de la XVIII[e] dynastie — spécifiques parce qu'ils vont rapidement disparaître ou se modifier — on trouve certains détails de la mode féminine, certains principes de figuration et un modèle particulier de siège. Ces détails de mode sont a) une robe étroite, gainante, maintenue sur les épaules par des bretelles et s'arrêtant au-dessus de la cheville[3]; c'est en somme l'unique modèle de robe porté par la femme égyptienne depuis la plus haute antiquité[4]; b) la perruque tripartite[5]; c) un diadème d'orfèvrerie, comparable à ceux de certaines princesses du Moyen Empire ou à celui de Nefert, l'épouse de Rahotep[6], et qui

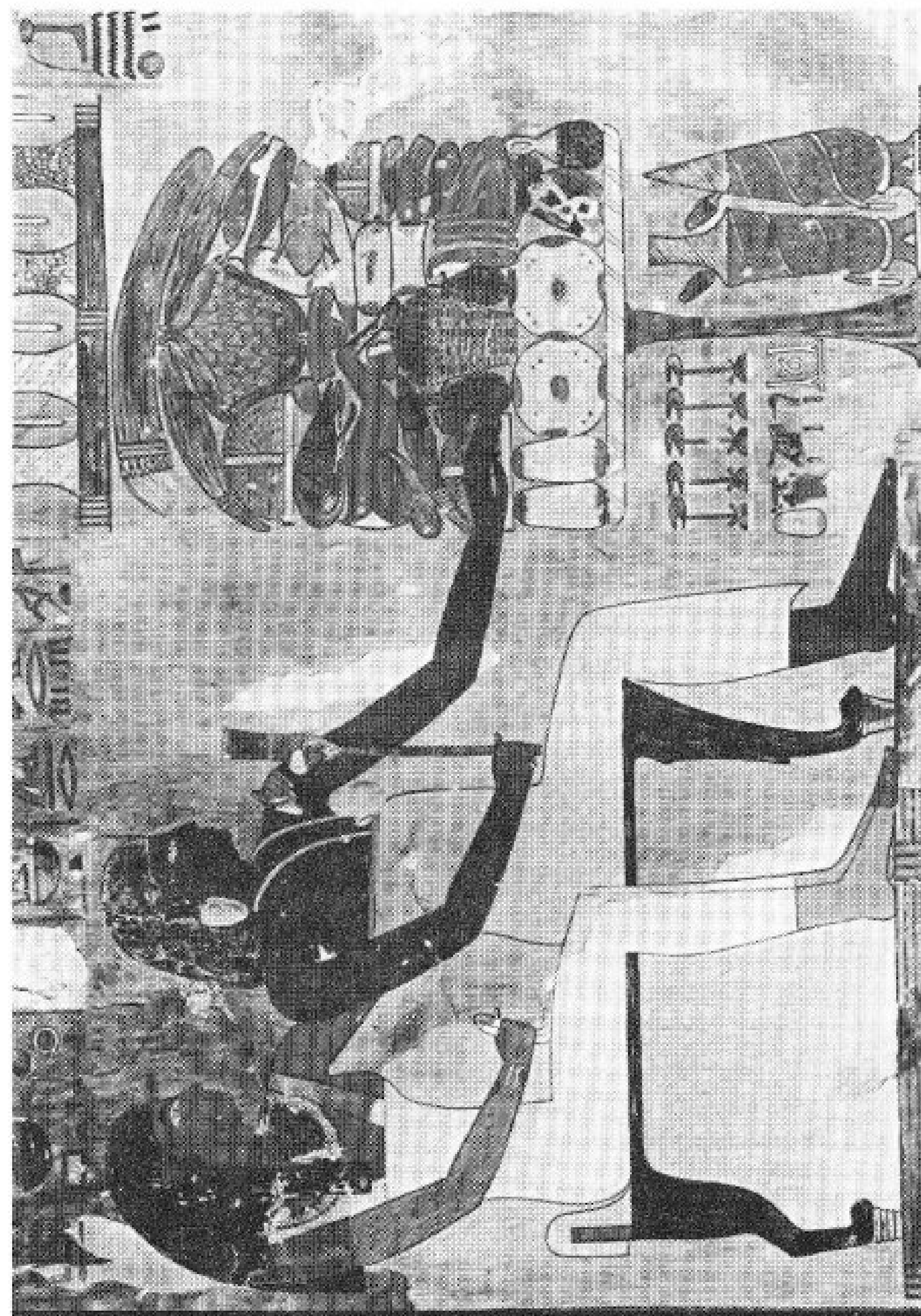
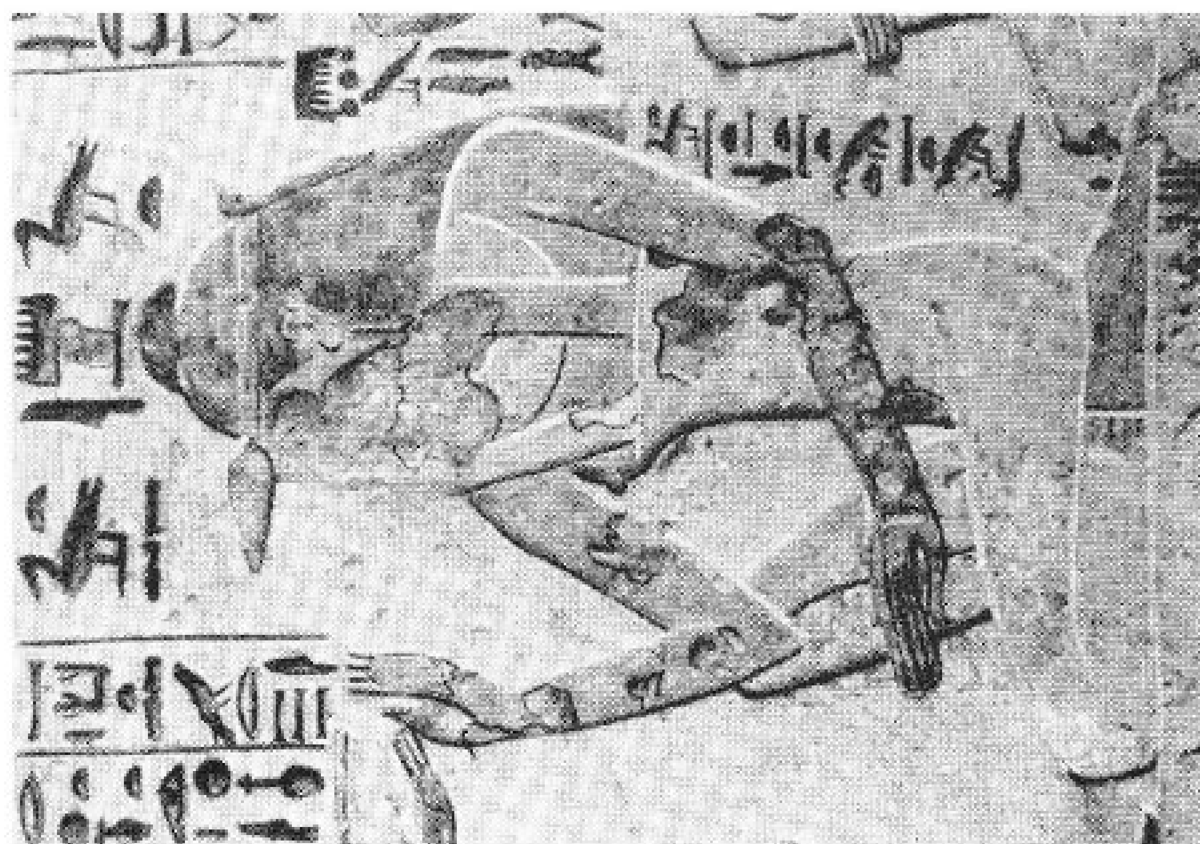


Fig. 1.—DAVIES, *Paintings from the Tomb of Rekhmiré*, pl. XIX.



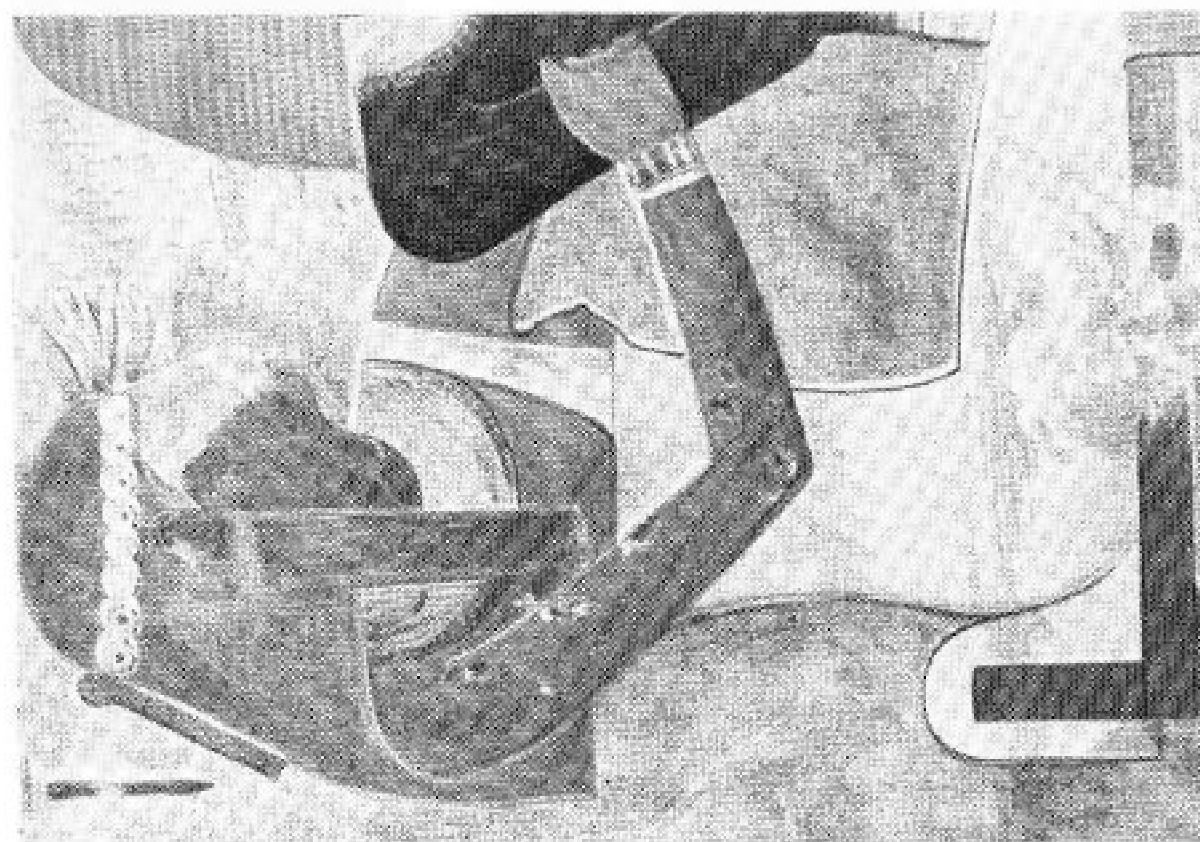


Fig. 2 et 3.—TYLOR, *The Tomb of Paheri*, détails du frontispice et de la pl. XII.

s'oppose aux diadèmes de fleurs fraiches que les dames porteront plus tard; d) un siège à dossier bas[7], par opposition aux sièges à dossier qui les supplanteront ensuite[8]. Les principes de figuration auxquels il a été fait allusion concernent: a) la fleur de lotus qui orne le front des dames: celle-ci est représentée de façon si raide et si massive qu'elle évoque davantage une lampe de mineur[9]; b) le dôme d'onguent parfumé que l'on trouve sur la tête de certains convives: la forme de celui-ci variera beacoup au cours de la XVIIIe dynastue; à cette époque il est très peu élevé et c'est à une ampoule sur la peau que son profil peut le mieux être comparé[10]. Tous ces détails auront disparu ou se seront modifiés dès que l'on verra apparaître sur les parois des tombes thébaines le nom de Touthmosis IV ou, en d'autres termes, le dernier nom de roi avec lequel ces détails se rencontrent est celui d'Amenhotep II[11]. Ce sont donc des critères de datation extrêmement précis.

Il faut attendre aussi qu'apparaisse sur les parois des tombes thébaines le cartouche de Touthmosis IV pour que les artistes égyptiens découvrent l'attrait du corps féminin. Jusque là — et surtout dans les tombes où on lit le cartouche de Touthmosis III — les silhouettes féminines sont souvent dépourvues de formes, graciles, voire d'une étonnante maigreur[12]. D'autres critères apparaissent dans les tombes qui contiennent des cartouches du début de la XVIIIe dynastie: quoique significatifs, ils sont pourtant moins précis dans la mesure où il faut attendre plus longtemps que le règne de Touthmosis IV pour qu'ils se modifient. Ce sont: a) l'opposition très forte entre la carnation des hommes et celle des femmes: les messieurs sont d'un beau brun cuivré, les dames d'un jaune «hépatite»[13]; b) le fait de représenter le siège sur lequel deux personnes ont pris place avec un seul pied antérieur[14].

2. *Le règne d'Amenhotep II*

Ce règne est un règne important. On note en effet que dans les tombes qui contiennent le nom ou l'effigie de ce roi toute une série de détails vestimentaires et de principes de figuration apparaissent pour la dernière fois, tandis qu'une série d'autres détails apparaissent au contraire pour la première fois. Le règne d'Amenhotep II représente

donc par excellence un moment de transition. A d'autres périodes de l'histoire égyptienne on trouve également des moments-clés comparables à celui-ci, comme les règnes de Didoufri et de Niouserré à l'Ancien Empire[15]. Pour savoir pourquoi les choses basculent à ces moments précis, il faudrait une étude d'ensemble de chacun de ces règnes.

Le caveau de la tombe de Sennefer (n° 96) — tombe dont la chapelle contient le nom et l'effigie d'Amenhotep II — peut servir de modèle pour illustrer les profonds changements qui ont lieu à cette époque.

C'est dans les tombes qui présentent sur leurs parois le cartouche d'Amenhotep II qu'on voit *pour la dernière fois* le fourreau à bretelles, la perruque tripartite, le diadème d'orfèvrerie et le siège à dossier bas; que pour la dernière fois aussi la fleur de lotus qui orne le front des dames est figurée de façon aussi raide et que le cône d'onguent est aussi plat. C'est dans ces mêmes tombes qu'on voit au contraire apparaître *pour la première fois*: une robe plus longue que le fourreau à bretelles (elles tombe sur le cou-de-pied), plus vague, couvrant une épaule et laissant l'autre nue[16]; la perruque enveloppante[17] qui succède à la perruque tripartite et le diadème de fleurs fraîches[18] qui succède au diadème d'orfèvrerie; pour la première fois enfin, le lotus épanoui et raide qui garnissait le front des dames est remplacé par un bouton de fleur tombant avec souplesse et naturel[19].

Dans la tombe de Sennefer, comme dans d'autres tombes qui présentent sur leurs parois le cartouche d'Amenhotep II, on relève d'autres détails encore qui confirment effectivement qu'on se situe à un moment de transition, Ainsi, non seulement on trouve sur les parois du caveau de Sennefer les deux modèles de robe cités plus haut — fourreau court et robe vague et longue —, mais on trouve aussi des fourreaux tombant sur le cou-de-pied[20], signe tangible du passage d'une mode à l'autre. Dans le caveau de Sennefer également, on ne rencontre déjà plus de perruque tripartite «classique», mais à côté des perruques enveloppantes figurent des perruques tripartites dont l'espace entre les deux masses de cheveux est occupé par une série de mèches plus fines[21]: c'est la tripartite qui tend à se faire enveloppante.

Le fait qu'on trouve sur les parois du caveau de Sennefer deux



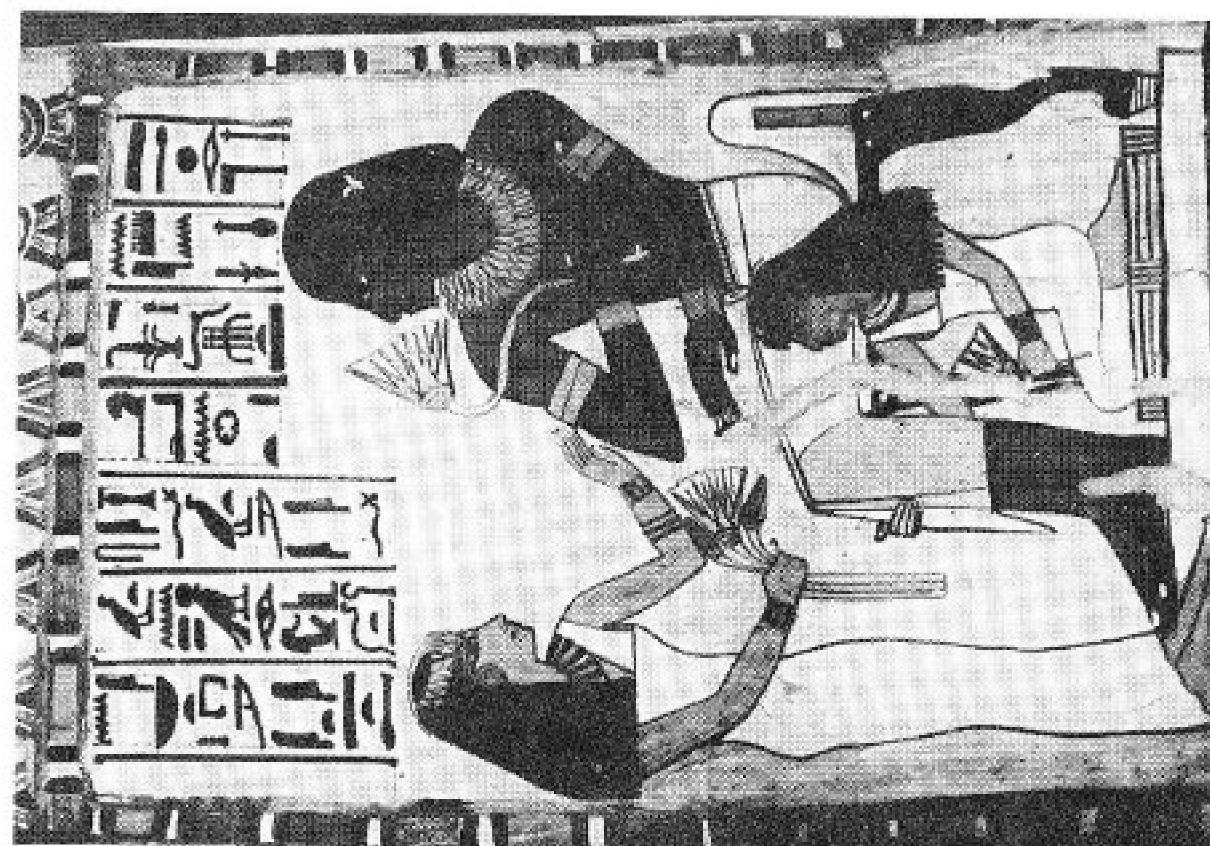


Fig. 4 et 5.— *Reconstitution du caveau de Sennefer*, 1985, p. 57 et 50.

états successifs de la mode vestimentaire ne signifie nullement que certaines parois ont été exécutées avant d'autres, mais simplement que la tombe a été décorée dans un intervalle de temps relativement court pendant lequel les vestiges de la mode précédente n'avaient pas totalement disparu, cependant que les prémices de la mode nouvelle avaient déjà fait leur apparition. On peut faire tous les jours de semblables observations: il suffit, par exemple, de considérer autour de soi, dans une station de métro, la largeur des pantalons des personnes présentes: cela va du plus large au plus étroit, c'est-à-dire de la mode d'il y a dix ou quinze ans à la mode la plus actuelle, tout le monde n'ayant pas les moyens ni l'envie de suivre la mode. Un beau jour cependant, une certaine largeur de pantalons, au moins, aura totalement disparu[22].

Dans les tombes qui contiennent le nom d'Amenhotep II enfin, les peintres s'exercent volontiers au rendu de la transparence. Ils le font d'une manière précise, différente de ce que l'on verra plus tard, et qui constitue en soi un critère de datation: là où une seule épaisseur de tissu recouvre le corps, l'artiste utilise du rose pâle par opposition aux zones d'un blanc opaque qui indiquent une double épaisseur de tissu (deux pagnes superposés, par exemple)[23]. Tout cela est traité en teintes plates, comme le reste de la paroi.

3. *Les règnes de Touthmosis IV et d'Amengotep III*

A. Ces deux règnes méritent d'être traités ensemble, car ils sont à la fois très proches l'un de l'autre et très différents de ce qui précède, c'est-à-dire du règne d'Amenhotep II[24]. Les points communs entre l'époque de Touthmosis IV et celle d'Amenhotep III sont d'ailleurs si nombreux qu'on a du mal, de prime abord, à distinguer les monuments qui appartiennent à l'un et à l'autre règne. C'est ainsi qu'une série de tombes dépourvues pour la plupart d'un quelconque repère de chronologie absolue — les tombes de Menna, de Nakht ou de Djéserkaréseneb, par exemple — ont été datées tantôt du règne de Touthmosis IV, tantôt du temps d'Amenhotep III[25]. La seule manière de voir clair est de considérer séparément, dans un premier temps, les tombes thébaines qui présentent sur leurs parois le nom de Touthmosis IV et celles qui présentent le nom d'Amenhotep III. Le

bilan des ressemblances et des différences observées aidera à situer dans le temps les monuments difficiles à dater.

Parmi les *points communs* il y a:

— le fait que les dames ne portent plus que la perruque enveloppante[26] et la robe vague couvrant une épaule; si, exceptionnellement, on voit encore apparaître la perruque tripartite et le fourreau à bretelles, c'est soit parce qu'on a affaire à des déesses, donc par traditionalisme religieux, soit parce qu'on a affaire à des personnes de la génération précédente[27];

— un détail qu'il faut sans doute interpréter comme un «progrès» dans le rendu de la transparence: la coloration jaune de la partie supérieure du vêtement, masculin ou féminin[28]. Plutôt que d'y voir des traces de la fonte du cône d'onguent — c'est l'explication habituelle[29] — il convient vraisemblablement de prendre ceci comme une manière d'exprimer la légereté de l'étoffe: là où le vêtement est en contact avec la peau, la couleur de celle-ci transparaît sous l'étoffe et la fait paraître plus sombre (les Égyptien l'indiquent par de l'ocre) que là où le vêtement flotte librement autour du corps;

— l'apparition de dégradés de couleurs; jusque là les couleurs étaient toujours appliquées en aplats, sans aucune nuance;

— l'intérêt pour l'anatomie féminine: sous Touthmosis IV et Amenhotep III les dames ont, pour la première fois, des formes rondes et des silhouettes tout en courbes[30]. La découverte même du charme de cette silhouette donne cependant lieu à des variantes dans la conception de l'idéal féminin. C'est là un des premiers *aspects qui permettent de distinguer* les règnes de Touthmosis IV et d'Amenhotep III:

— dans les tombes qui présentent sur leurs parois le cartouche de Touthmosis IV, l'élément qui caractérise le mieux le physique féminin est le contraste entre une taille étranglée et un bassin largement épanoui. Ce détail, fréquent dans les tombes privées[31], est également très sensible dans la tombe même du roi[32]. Au contraire, dans les tombes où se lit le cartouche d'Amenhotep III, les dames n'ont pas cette taille de guêpe: elles ont non seulement une forte poitrine et un large bassin, mais aussi juste ce qu'il faut de ventre[33];

— la forme du cône d'onguent sur la tête du défunt et de ses hôtes

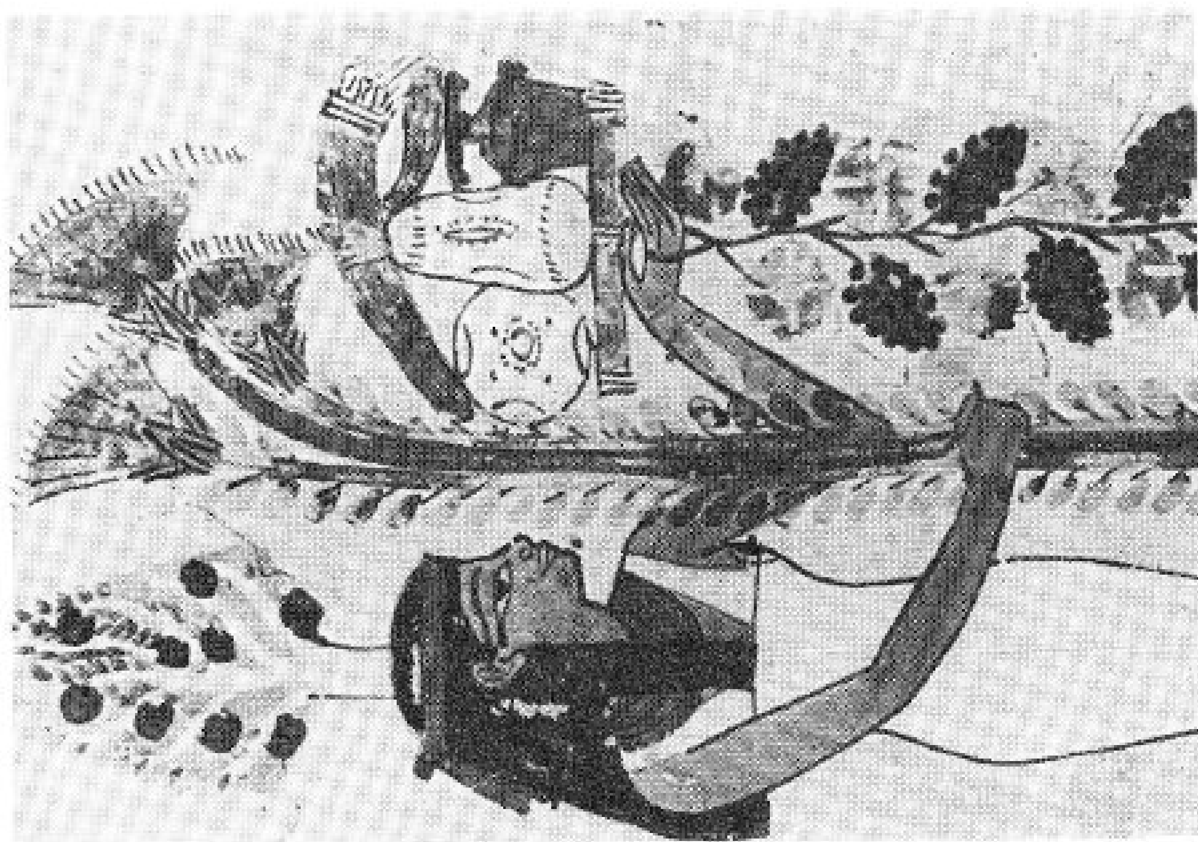


Fig. 6.—Le roi devant la déesse de l'Occident. Détail de la tombe de Touthmosis IV. Cliché C. Vandersleyen.

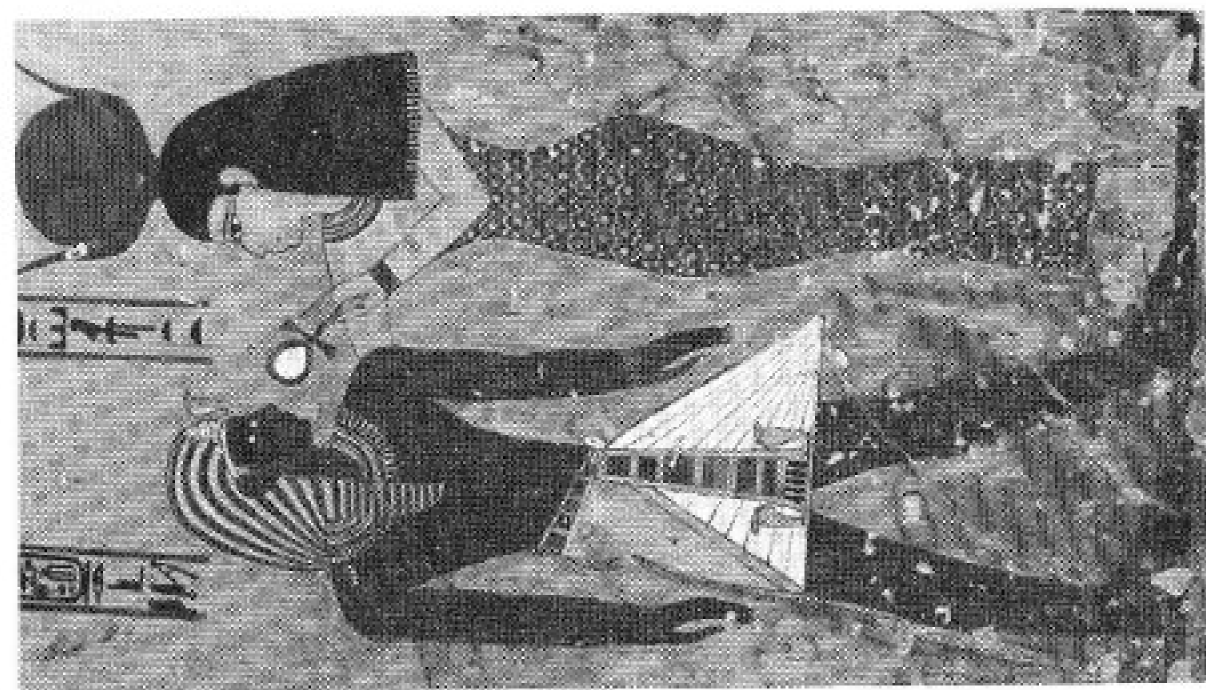


Fig. 7.—La déesse du sycomore dans la tombe de Nakht, n° 52 (LHOTE, *La peinture égyptienne*, pl. 42).

est également un critère très précis: de petit dôme peu élevé qu'il était jusque là, il a pris, dans les tombes qui contiennent le nom de Touthmosis IV, la forme très nette d'un œuf[34], tandis que dans celles qui contiennent le nom d'Amenhotep III, il suggère franchement un pain de sucre[35]. La forme du cône d'onguent est un critère absolu pour distinguer les tombes du temps de Touthmosis IV de celles du temps d'Amenhotep III;

— à partir du moment où l'on voit apparaître sur les parois des tombes thébaines le cartouche d'Amenhotep III, les sièges sur lesquels deux personnes ont pris place ont désormais deux pieds antérieurs[36] et non plus un seul comme c'était encore le cas dans les tombes où se lit le cartouche de Touthmosis IV;

— dans les tombes où se lit le nom de Touthmosis IV, l'opposition est encore très marquée entre la carnation claire (jaune) des femmes et sombre (brune) des hommes[37]. Cependant, dès qu'apparaît dans une tombe thébaine le nom d'Amenhotep III, ce contraste s'estompe: la peau des dames est d'un brun un peu moins soutenu que celui des messieurs, sinon d'un beige rosé, mais plus jamais jaune[38];

— si l'on trouve, aussi bien avec le nom de Thouthmosis IV que celui d'Amenhotep III, de nombreux effets de style dans le rendu des visages (œil démesurément allongé, nez menu, bouche courte et pulpeuse), l'œil est néanmoins indiscutablement plus ouvert sous Touthmosis IV[39] et plus fermé sous Amenhotep III[40];

— enfin, dans un très petit nombre de tombes, où l'on trouve comme seul repère de chronologie absolute le nom d'Amenhotep III, on observe ce détail curieux: par-dessus leur perruque, certaines dames ont une ou deux mèches rejetées en arrière à partir du front[41]. Étant donné le caractère rarissime de ces figurations, il y a de fortes chances qu'elles datent toutes de la même époque.

B. Voilà ce qu'on observe, voici ce qu'on peut en déduire pour quelques monuments difficiles à dater:

La tombe de Djeserkareseneb (n° 38)

Si le nom du propriétaire est formé sur celui de Touthmosis Ier, de nombreux éléments indiquent cependant une date plus tardive. La





Fig. 8 et 9.—Les parents de Païry (TT 139, PM 3). Photos Fère.

lourde perruque enveloppante, la robe vague descendant jusqu'aux chevilles, le grand anneau dans l'oreille et l'air de sophistication générale des dames de la tombe 38, ainsi que la coloration jaune de la partie supérieure des vêtements, font penser, *a priori*, soit au règne de Touthmosis IV, soit à celui d'Amenhotep III. Trois autres aspects des figurations de la tombe indiquent en fait qu'elle date de l'époque de Touthmosis IV. Ce sont: la carnation jaune des dames[42], la forme du dôme d'onguent parfumé, qui est clairement celle d'un œuf[43], et la silhouette «violonnée» si évocatrice de l'épouse du défunt[44]. Tous ces détails, en effet, sont seulement caractéristiques des tombes dans lesquelles on lit le nom de Touthmosis IV, mais ont disparu dans les tombes qui contiennent le cartouche d'Amenhotep III.

La tombe de Menna (n° 69)

Plusieurs aspects de la tombe de Menna indiquent que celle-ci ne peut dater du règne de Touthmosis IV, mais doit dater de l'époque d'Amenhotep III (cfr. *supra*, p. 35-37). Ce sont: la forme du cône d'onguent, en pain de sucre[45]; la couleur de la peau des dames, plus jamais jaune mais dans la même gamme de tons que celle des messieurs[46]; la présence de deux pieds antérieurs, et non plus d'un seul, pour les sièges qui reçoivent deux personnes[47]; enfin, le détail — rare — de la mèche de cheveux rejetée en arrière à partir du front[48] et la forme de l'œil. Celui-ci est non seulement démesurément allongé, mais spécialement fermé, l'iris disparaissant à moitié sous la paupière supérieure[49]. Ce détail, qui donne au personnage un air grave contrastant avec l'aspect mutin du reste du visage (nez menu, bouche courte et charnue), distingue en particulier le règne d'Amenhotep III du règne de Touthmosis IV. Ajoutons encore que les recherches formelles si poussées dans la tombe de Menna — ainsi, sur la paroi PM(5), le détail unique d'une double mèche de cheveux rabattue sur le côté de la perruque et entre les deux parties de laquelle on a glissé l'énorme boucle d'oreille[50] — doivent nous inciter, *a priori*, à situer celle-ci le plus près possible de l'époque amarnienne.

La tombe de Nebamon (British Museum Inv. 37976 à 37986)[51]

On n'hésite plus aujourd'hui à dater ce monument du temps d'Amenhotep III. Cette datation est en effet confirmée par l'absence



Fig. 10.—Jeune femme en adoration, dans la tombe de Menna (TT 69, PM 6) (LHOTE, *La peinture égyptienne*, pl. 43).

de contraste entre la couleur de la peau des dames et celle des messieurs, par le détail, rare, de la mèche de cheveux rejetée en arrière par dessus la perruque et par la hauteur du cône d'onguent[52]. On peut ajouter aussi que l'agitation dans les rangs des dames participant au banquet[53] rappelle indiscutablement la tombe de Pairy (n° 139)[54] sur un linteau de laquelle figure le nom d'Amenhotep III; que dans la scène de chasse dans les marais[55] la corpulence grasse du défunt évoque la silhouette même d'Amenhotep III, tandis que la complication extraordinaire du motif du chat, la tête renversée, saisissant des oiseaux non seulement dans sa gueule mais dans ses quatre pattes, est un autre argument en faveur du règne d'Amenhotep III; enfin, les nuances très subtiles dans le pelage des bœufs[56] ne semblent pas pensables avant Amenhotep III: sous Touthmosis IV en effet, les dégradés de couleurs se limitent encore à la partie supérieure, ocre, des vêtements.

La tombe de Nakht (n° 52)

Le cas de la tombe de Nakht est plus complexe que les précédents et pourrait constituer un cas typique de transition. L'essentiel de la décoration, c'est-à-dire la paroi du fond et les deux petits côtés de la chapelle, sont tout à fait dans le style de l'époque d'Amenhotep III: carnation beige rosé des dames — assombrie, dans le groupe célèbre des musiciennes, par un vernis posé dans l'Antiquité —, œil très long dont l'iris est à moitié «mangé» par la paupière supérieure, mèche rejetée en arrière au sommet du crâne[57]. La silhouette de la déesse du sycomore, en particulier (sur la paroi PM 2), a cette épaisseur de taille qui caractérise les dames du temps d'Amenhotep III[58]. En revanche, la paroi PM(1), à gauche en entrant dans la tombe, a une allure plus archaïque: parce que l'épouse du défunt a la peau jaune et l'œil plus ouvert, le style en est celui de l'époque de Touthmosis IV[59]. Ou bien la décoration de cette tombe s'est faite en deux temps (et dans ce cas les deux étapes de la décoration sont néanmoins assez rapprochées), ou bien tout ceci date d'une seule et même époque, mais a été exécuté en partie dans le goût nouveau, en partie (et peut-être par un autre artiste), à la manière ancienne.

4. *L'époque amarnienne*

Avec l'apparition du nom d'Amenhotep IV dans les tombes thébaines apparaît un nouveau modèle de robe, qui remplace définitivement celle qui était à la mode sous Touthmosis IV et Amenhotep III: toujours vague et tombant sur le cou-de-pied, elle couvre néanmoins les deux épaules au lieu d'en couvrir une seule[60].

5. *L'époque ramesside*

A la XIX[e] et à la XX[e] dynastie, la mode vestimentaire n'évolue plus fondamentalement, mais les formes se modifient.

C'est ainsi que les dames portent durant toute l'époque ramesside la robe vague couvrant les deux épaules, née avec l'époque amarnienne, mais cette robe est beaucoup plus ample, plus vaste qu'auparavant[61]. Ceci correspond peut-être à une réalité, mais peut-être aussi les artistes du temps en ont-ils exagéré simplement l'ampleur, car l'époque ramesside aime les jeux graphiques. Ce qui est vrai pour la mode féminine l'est d'ailleurs aussi pour la mode masculine: pagnes et manches de chemises décrivent d'extraordinaires courbes[62].

On continue également à porter la perruque enveloppante, mais elle est plus longue qu'auparavant[63]. A l'époque ramesside toujours, mais à un moment que je ne peux pas encore préciser car je n'ai pas étudié la XIX[e] et la XX[e] dynastie règne par règne comme je l'ai fait pour la XVIII[e] dynastie, on assiste au retour de la perruque tripartite[64]. Celle-ci aussi est cependant fort différente de ce qu'elle était au début de la XVIII[e] dynastie: beaucoup plus longue, plus lourde, comportant fréquemment un détail tout à fait nouveau: la troisième mèche de la perruque, celle qu'on ne voit normalement pas, est rabattue sur le devant et passe donc au-dessus d'un des bras de la dame. Ce procédé qu'on ne voit qu'à l'époque ramesside et qui répond apparemment à un souci de rendre la figuration égyptienne plus «totalisatrice» que jamais — selon l'expression d'A. Lhôte —, s'observe aussi bien dans des monuments de première qualité que dans d'autres, extrêmement frustes[65]. Dans un cas même, — il s'agit d'une tombe qui représente un sommet de maniérisme et de sophistication ramessides, la tombe d'Inherkhaou (n° 359) —, les perruques

masculines font l'objet de rabattements analogues, qui ont pour effet d'encadrer parfaitement et curieusement les épaules[66].

Le retour à la perruque tripartite n'est pas le seul retour au passé qui caractérise la période ramesside. On revient aussi au principe de figuration qui consiste à représenter la fleur de lotus sur le font des dames avec une raideur impossible[67]. Dans certains cas, on revient même à des vêtements d'un blanc très opaque qui rappellent ceux du début de la XVIII[e] dynastie, comme si on renonçait aux nombreux acquis dans le domaine du rendu de la transparence[68]. Dans d'autres cas cependant, l'époque ramesside continue de rendre la transparence, soit par des dégradés de blancs qui suivent les plis du vêtement[69], soit par l'emploi de jaune pour la partie supérieure du vêtement[70], soit encore — et ceci est nouveau — par l'emploi de rouge pour la partie supérieure du vêtement[71], peut-être parce que le rouge est plus rutilant que le jaune et que l'art ramesside aime le tape-à-l'œil.

Un des aspects les plus étonnants de la peinture ramesside est, enfin, l'apparition de perruques blanches[72]. Comme me le suggérait C. Vandersleyen, ce détail nouveau est sans doute à mettre sur le compte du romantisme de l'époque ramesside. Figurer quelqu'un avec les cheveux grisonnants c'est en effet le situer dans le temps, l'individualiser fortement (sur une même paroi ne se détachent en effet des autres par leurs cheveux blancs que quelques personnages); or la mise en évidence des caractères individuels est bien une préoccupation romantique; c'est aussi exprimer la fuite du temps, ce qui est une autre obsession romantique[73].

En conclusion, si l'époque ramesside n'innove plus sur le plan de la mode vestimentaire — elle est même archaïsante à bien des points de vue —, l'esprit de la peinture thébaine change considérablement à ce moment. C'est d'ailleurs cet esprit qui caractérise le mieux la peinture ramesside et qu'il faudrait étudier un jour dans le détail, en l'occurrence tout ce qui la rapproche des époques baroques et romantiques, son goût pour la surcharge et la complication, pour les coloris audacieux, son caractère ostentatoire, son besoin de provoquer la rétine et l'extraordinaire liberté de ses peintres.

NOTES

1. Soit qu'il assiste à la présentation, par le défunt, des tributs étrangers ou des troupes, soit qu'il reçoive du défunt un bouquet ou d'autres cadeaux.

2. *Die Darstellungen des regierenden Königs und seiner Familienangehörigen in den Privatgräbern der 18. Dynastie*, MÄS 21, 1969.

3. Fig. 1.

4. Dans les tombes du début de la XVIIIe dynastie cette robe présente parfois deux bretelles, mais plus souvent une seule (par exemple dans la tombe de Tetiky, n° 15, cfr Carter and Carnavon, *Five Years' Explorations at Thebes*, 1912, pl. V en haut et pl. VI en bas). Il s'agit là de deux principes de figuration différents et non de deux modèles différents de robes, puisqu'en ronde-bosse la robe-fourreau a toujours deux bretelles. Cette variante ne semble pas avoir, au début de la XVIIIe dynastie, de signification chronologique plus précise. Par ailleurs, le fait de rencontrer fréquemment au début de la XVIIIe dynastie des fourreaux à une seule bretelle, montre que la XVIIIe dynastie s'inscrit dans le prolongement immédiat de la XIIe dynastie: à cette époque en effet, les fourreaux n'ont souvent qu'une seule bretelle (cf. Newberry, *Beni Hasan* I, pl. XVIII), tandis qu'à la XIe au contraire ils en ont toujours deux (voir par exemple le relief d'Achaït, Caire 11/11/20/17: Catalogue de l'exposition *La femme au temps des pharaons*, Bruxelles, 1985, n° 21). Ceci montre aussi que la césure est plus forte — sur ce point comme sur d'autres — entre la XIe et la XIIe dynastie qu'entre Ancien et Moyen Empire, ou entre Moyen et Nouvel Empire.

5. Fig. 1.

6. Fig. 2.

7. Fig. 1.

8. À la même époque cependant, on trouve déjà des sièges à dossier haut ou mi-haut, mais en moindre quantité.

9. Fig. 2 et 3.

10. Fig. 3.

11. Pour les exceptions, voir p. 35.

12. Par exemple Mekhitarian, *La peinture thébaine*, p. 40-41 (tombe d'Amenemhat, n° 82). Ces silhouettes ne sont néanmoins pas toujours dépourvues de charme, ni gracieuses (Davies, *The Tomb of Rekhmiré at Thebes*, 1943, pl. LXIV, LXV, LXVI, LXVII).

13. Fig. 2.

14. Fig. 1.

15. N. Cherpion, *La datation des mastabas d'Ancien Empire*, à paraître aux Éditions Perséa.

16. *Reconstitution du caveau de Sennefer*, Fondation Kodak-Pathé, 1985, p. 66.

17. *Ibidem*, p. 57, 58, 60, 66, 67.

18. *Ibidem*, p. 50, 52.

19. *Ibidem*, p. 50.

20. Fig. 4.

21. Fig. 5.

22. L'histoire de l'art fournit quantité d'applications de ce principe; citons au hasard un tableau de Francken II (cfr. Thornton, *L'époque et son style*, 1986, p. 27 en haut) où l'on voit *côte à côte* dans un salon deux dames, dont l'une porte encore la fraise, col typique du XVIe siècle, tandis que l'autre porte déjà le col Médicis, un col en éventail qui supplantera progressivement la fraise à partir de la fin du XVIe. (La présence de ces deux détails vestimentaires sur un tableau daté de 1620 s'explique par le fait que l'intérieur représenté est un intérieur anversois, donc provincial). Dans la tombe de Sennefer elle-même on trouve parfois côte à côte des principes de figuration appartenant à deux époques différentes, par exemple en ce qui concerne le rendu de la fleur sur le front des dames (*Reconstitution du caveau de Sennefer*, 1985, p. 32, paroi du fond).

23. *Ibidem*, p. 54, 60, 62, 67, 72 etc. Ce procédé se rencontre également, mais plus rarement, dans les tombes où se lisent des cartouches du début de la XVIIIe dynastie antérieurs à celui d'Amenhotep II.

24. Cfr. infra, sub «*Points communs*». Aussi parait-il préférable, dans une histoire de la peinture thébaine, d'introduire une coupure entre les règnes de Touthmosis IV et d'Amenhotep II plutôt qu'entre ceux de Touthmosis IV et d'Amenhotep III comme on le fait parfois (Mekhitarian, *La peinture égyptienne*, 1954).

25. Mekhitarian, se basant sur Davies, date les tombe 52 (Nakht), 69 (Menna) et 139 (Païry) de l'époque de Touthmousis IV (*CDE* XXXI, n° 62 (1956), p. 238). A. Kozloff dans *Schriften zur Geschichte und Kultur des alten Orients* 14 (1979), p. 397, date indirectement la tombe de Menna du temps d'Amenhotep III.

26. Dans quelques cas cependant apparaît un type de perruque beaucoup plus rare, dont on trouve une image dans Davies, *The Tombs of Two Officials of Touthmosis the Fourth*, pl. II, et qui, d'après une première enquête, semblerait limitée aux tombes contenant les noms d'Amenhotep II et de Touthmosis IV.

27. Ainsi, dans la tombe de Païry (n° 139), la mère du défunt (fig. 8-9).

28. Par exemple Davies, op. cit., pl. XVIII en haut; Idem, *The Tomb of Two Sculptors at Thebes*, frontispice et pl. VII; Brack, A., et A. *Das Grab des Haremheb*, pl. 3.

29. Parmi les raisons de douter, *a priori*, de cette explication, il y a le fait que certains personnages ont la partie supérieure du vêtement colorée en jaune sans avoir de cône d'onguent sur la tête (cfr. A. et A. Brack, *op. cit.*, pl. 41 à droite et 42).

30. Cfr. infra n. 31, 32 et 33.

31. Par exemple Davies, *The Tombs of Two Officials of Thuthmosis the Fourth*, pl. XVIII en haut (TT 75): les musiciennes; Brack, A., et A. *op. cit.*, pl. 3, 15, 29, 30 en haut, 31 à gauche.

32. Fig. 6.

33. Par exemple fig. 8-9.

34. Par exemple Brack, A et A., *Das Grab des Tjanuni*, pl. 6; Brack, A. et A., *Das Grab des Haremheb*, pl. 3, 4, 31 à droite, 32 en haut, 37 en bas.

35. Par exemple Davies, *The Tomb of Two Sculptors at Thebes*, frontispice et pl. VII.

36. Fig. 8.

37. Par exemple Brack, A. et A., *Das Grab des Tjanuni*, pl. 3

38. Par exemple Davies, *op. cit.*, VII, XXI (certaines dames dans cette tombe ont néanmoins encore la peau jaune; TT 139 (Païry): PM 3(I), 6(II).

39. Par exemple TT 75: PM 6.

40. Par exemple Davies, *op. cit.*, pl. XXVIII à gauche, XXIX.

41. Fig. 10 — La tombe contenant le cartouche d'Amenhotep III est celle de Païry.

42. PM 2.

43. PM 6.
44. PM 2.
45. MEKHITARIAN, *La peinture thébaine*, p. 94.
46. PM 4.
47. PM 4.
48. PM 6 (= notre fig. 10) et 12.
49. MEKHITARIAN, *op. cit.*, p. 87, 92, 94.
50. Idem, *op. cit.*, p. 94.
51. JAMES, *Egyptian Painting and Drawing in the British Museum*, p. 26 à 33.
52. WENIG, *Die Frau im alten Ägypten*, p. 40-41; JAMES, *op. cit.*, p. 27, 28, 29.
53. WENIG, *op. cit.*, p. 40.
54. PM 6(1).
55. JAMES, *op. cit.*, p. 27.
56 JAMES, *op. cit.*, p. 31 en haut.
57 Pour ce dernier détail, MEKHITARIAN, *op. cit.*, p. 33 et LHOTE, *La peinture égyptienne*, pl. 125.
58. Fig. 7 et cfr. *supra*, p. 35 et n. 33.
59. EGGEBRECHT, *L'Égypte ancienne*, 1986, p. 157.
60. DAVIES, *The Tomb of the vizier Ramose*, pl. XXXIII.
61. Par exemple LHOTE, *op. cit.*, pl. 131, 132, 134, 136. — C'est vraisemblablement pour cette seule raison que les peintres ramessides qui ont achevé et retouché la décoration de la tombe de Djehouti (n° 45) — un personnage de l'époque d'Amenhotep II —, ont transformé les fourreaux courts des dames en robes longues et amples et «habillé» les fillettes, qui étaient nues. Plutôt qu'un acte de pudibonderie ou le souci d'exprimer la situation sociale du défunt, qui était chef des tisserands (c'est ainsi qu'on interprète parfois ce geste), il faut sans doute y voir plus simplement une adaptation au goût du jour, c'est-à-dire aux formes ramessides (DAVIES, *Seven Private Tombs at Kurnah*, particulièrement la pl. II — hormis le couple dans le coin supérieur gauche, laissé intact —, et la pl. IV en bas à droite; pour les fillettes, voir PM 8).
62. Par exemple BRUYÈRE, *Rapport sur les fouilles de Deir el Medineh (1930)*, pl. VII en bas, X, XIV, XV, XVI etc. (tombe d'Inherkhaou, n° 359).
63. Par exemple DAVIES, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, pl. VIII, IX.
64. Il semble qu'à un moment donné la perruque tripartite remplace à nouveau et de manière définitive la perruque enveloppante. Ainsi, dans la tombe d'Ouserhat (n° 51), qui contient le cartouche de Séthi Ier, toutes les perruques sont enveloppantes tandis que dans la tombe d'Ipouy (n° 217) où se lit le cartouche de Ramsès II, la majorité des perruques sont des perruques tripartites. — Dans la tombe de Nefertari apparaissent côte à côte perruque tripartite et perruque enveloppante, mais l'une et l'autre dans la version archaïque (c'est-à-dire courte, et sans rabattement dans le cas de la tripartite), vraisemblablement parce que la reine y est divinisée.
65. DAVIES, *op. cit.*, pl. XXV (tombe d'Ipouy, n° 217); Tombe de Nebenmaat, n° 219: PM 3.
66. BRUYÈRE, *op. cit.*, pl. XVIII (tombe d'Inherkhaou, n° 359).
67. LHOTE, *La peinture égyptienne*, pl. 157; DAVIES, *Two Ramesside Tombs*, pl. XXV.
68. BRUYÈRE, *op. cit.*: tombe d'Inherkhaou, (n° 359), à mettre en parallèle avec BRUYÈRE, *Rapport sur les fouilles de Deir el Medineh (1924-25)*, p. 67, 68, 74 (tombe d'Amenemhat, n° 340, début XVIIIe dynastie).

69. LHOTE, *op. cit.*, p. 19; Nina DAVIES. *La peinture égyptienne ancienne*, 1953, pl. 30.
70 DAVIES, *Two Ramesside Tombs*, pl. XXIV, XXV.
71. LHOTE, *op. cit.*, pl. 44, 132, 133.
72. Par exemple LHOTE, *op. cit.*, p. 9 (tombe de Pached, n° 3), pl. 148 (tombe d'Arinefer, n° 290). Le plus ancien exemple de perruque blanche se trouve dans la tombe de Houy (n° 40), dans laquelle on trouve une figuration de Toutankhamon.
73. Sur le romantisme de l'époque ramesside, voir aussi C. VANDERSLEYEN, *Das alte Ägypten*, p. 64-66.

PANORAMA DE QUATRE SIÈCLES D'ÉGYPTOMANIE

Jean-Marcel HUMBERT

Au moment où la *pyramide du Louvre* déclenche un renouveau d'intérêt pour l'égyptomanie[1], on peut s'interroger sur les origines d'un tel mouvement qui est aujourd'hui plus florissant que jamais; l'architecture, la décoration intérieure en font grand usage, la publicité se l'approprie de plus en plus: comment a-t-on pu en arriver là, par quel cheminement cette relecture de l'Égypte s'est-elle introduite à ce point dans notre vie quotidienne?

Mais tout d'abord, il convient de définir avec un maximum de précision ce qu'il faut entendre par égyptomanie (en anglais «Egyptian Revival»), car ce mot, bien connu et souvent employé, l'est rarement dans une acception précise.

L'Égyptomanie consiste en la réutilisation d'éléments décoratifs empruntés à l'Égypte ancienne dans des formes et des objets variés; le facteur déterminant qui permet de définir un élément comme égyptisant est donc avant tout le décor antique: par exemple, un sphinx — ou une sphinge — couché n'est pas égyptisant s'il n'est pas coiffé du némès; en revanche, un sphinx ou une sphinge ailé assis, plus grec qu'égyptien, est égyptisant s'il porte le némès; de même, la Bataille des Pyramides représentée devant des ruines de temples et d'obélisques n'est pas égyptisante, tandis que le même décor animé de personnages habillés à l'antique le sera; enfin, toute création égyptienne, comme les pyramides, un temple, l'intérieur d'une tombe, peut participer de l'égyptomanie si elle est recréée et réutilisée avec un sens nouveau, comme c'est le cas dans le cinéma ou la publicité. Mais il ne faut surtout pas donner l'étiquette d'égyptomanie à tout ce qui a un rapport avec l'Égypte: un tableau représentant une vue d'Égypte, des palmiers, une caravane dans le désert est du domaine de l'orientalisme et de l'exotisme, non de l'égyptomanie; de même, voyager en

Égypte, avoir le goût des antiques, en rapporter et en exposer dans un cabinet de curiosités est de l'égyptophilie[2], non de l'égyptomanie.

L'Égyptomanie a commencé à se développer dès l'antiquité dans le bassin méditerranéen, et notamment à Rome[3]. Il faut ensuite attendre le XVIe siècle pour voir renaître des formes égyptisantes, qui vont se multiplier jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Mais c'est la période napoléonienne qui marque le sommet de la manière «à l'égyptienne», ce qui peut expliquer que l'égyptomanie ait été trop souvent réduite à la période du début du XIXe siècle, dite «*Retour d'Égypte*», appellation qui est encore utilisée à tort pour désigner tout décor à l'égyptienne, même beaucoup plus tardif; car l'égyptomanie continue à fleurir tout au long des XIXe et XXe siècles en s'adaptant avec bonheur aux formes d'art les plus diverses, mais sans se découvrir une véritable originalité; de ce fait, elle n'a jamais vraiment intéressé les historiens d'art, qui lui ont toujours refusé une véritable identité: confondue avec les autres formes d'emprunts grecs, romains, étrusques ou chinois, l'égyptomanie a rapidement été reléguée simplement comme composante mineure du néo-classicisme. Nous avons essayé de la remettre à une plus juste place[4].

Les sources principales de l'égyptomanie sont au nombre de quatre: des sources déjà égyptisantes, principalement romaines, comme la pyramide de Cestius, les sphinx, les Antinoüs de la villa d'Hadrien[5]; des sources archéologiques, au début également romaines: obélisques et lions[6]; des sources livresques: écrits et surtout dessins de voyageurs; enfin, des sources ponctuelles qui raniment le mouvement; car l'égyptomanie est restée omniprésente au fil des siècles, mais a été périodiquement relancée par des événements particuliers: l'Expédition d'Égypte, l'ouverture du canal de Suez, la découverte de la tombe de Toutankhamon, ou les «Expositions Toutankhamon»[7].

Tous les domaines de l'art ont été touchés au cours des siècles, mais c'est l'architecture qui offre les réalisations les plus spectaculaires. Les premières manifestations de l'égyptomanie architecturale sont apparues dans les «*fabriques*», décors provisoires pour des fêtes, mais surtout constructions légères semées dans les parcs du XVIIIe siècle. Il y avait toujours, à côté des pagodes chinoises et des ruines gothiques, des pyramides, des obélisques, des petits temples servant



Fig. 1.—Glacière du Désert de Retz; François de Monville et François Barbier, 1774-1784. (Photo François Robichon).

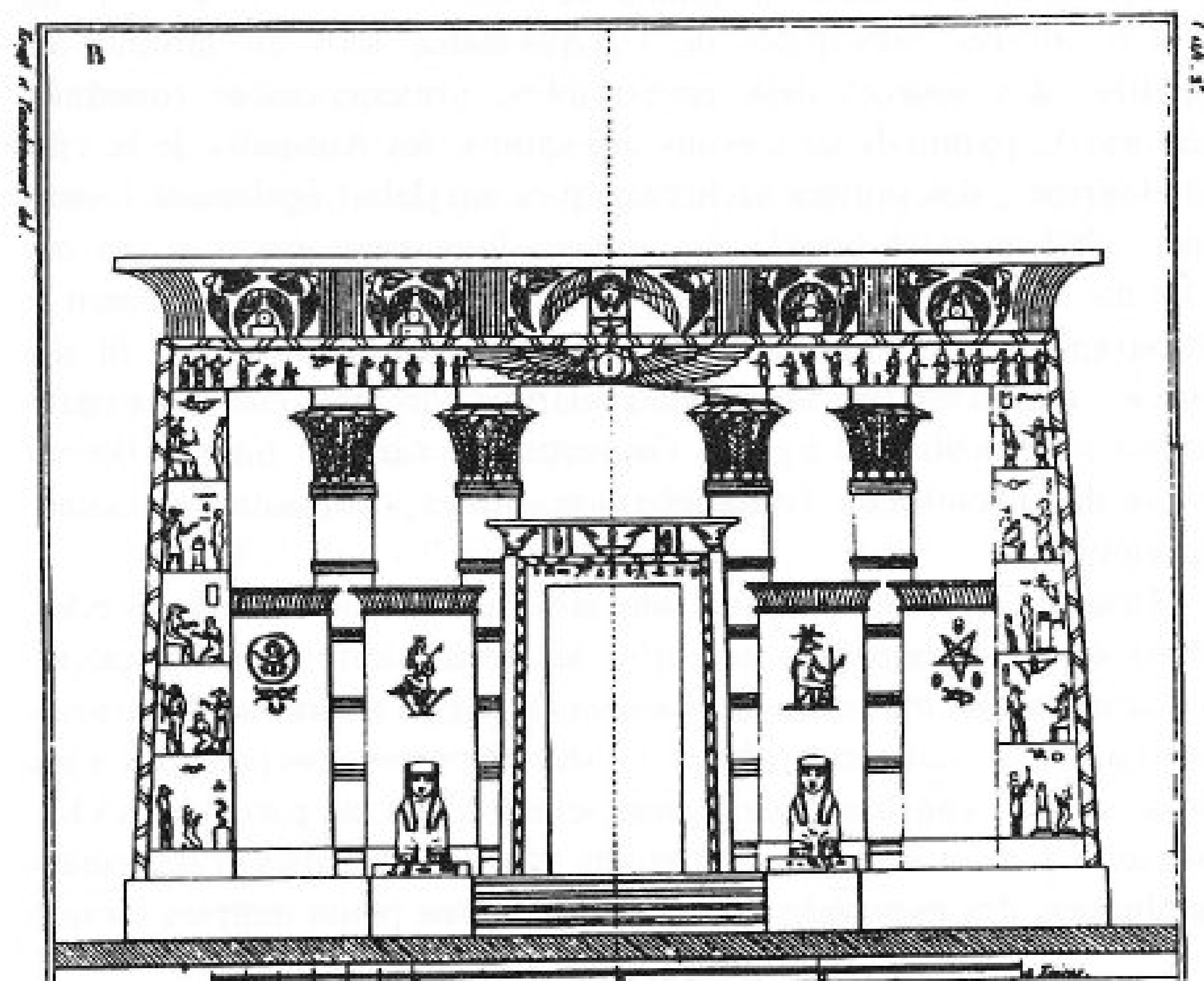


Fig. 2.—Temple égyptien des jardins de Valençay; J.-A. Renard, 1805-1806. (Photo J.-M. H.).

de salon d'été ou de serre exotique: les plus beaux exemples ont été réalisés à Montbéliard par Kléber, dans la propriété de Mr Davelouis à Soisy sous Etiolles par Dubois, et à Valençay par Renard[8]; Chalgrin et Denon ont également signé un étonnant projet de temple en l'honneur des généraux Kléber et Desaix, dont la place des Victoires a pu s'étonner de voir la maquette grandeur nature le temps d'une inauguration[9]; le XIXe siècle en est resté friand, et on en trouve dans tous les pays: à Rome, où Canina édifie une porte égyptienne toujours visible dans les jardins Borghèse, en Russie, où Ménélaws orne d'un immense portique une des entrées du parc de Tsarskoe Selo, au zoo d'Anvers où les éléphants vivent dans un temple égyptien récemment restauré, et dans les expositions universelles qui s'ornent toutes d'édifices à l'égyptienne, temples ou maisons aujourd'hui disparus[10].

L'architecture privée et publique a également été touchée par cette mode dès la fin du XVIIIe siècle. En dehors des projets de Ledoux, Lequeu et Boullée, entre autres, il est des immeubles de très grande qualité, et bien connus, surtout des Parisiens: le portique de l'Hôtel Beauharnais et la maison de la place du Caire[11]. Mais il en est beaucoup d'autres construits tout au long du XIXe siècle, dont l'Egyptian Hall de Londres, et ses copies à échelle réduite, de Devonport et de Penzance; cet édifice va entraîner, en Angleterre et surtout aux États-Unis[12], la construction d'une quantité d'immeubles égyptisants; tous les genres sont touchés, y compris des immeubles de bureau, palais de justice, prisons, gares, écoles, bibliothèques, usines[13], églises, synagogues et loges maçonniques, et même des pharmacies[14] et des cinémas[15]; et aujourd'hui encore, on construit des pyramides non funéraires, comme celle qu'habite cet Américain original à côté de Chicago, ou celle qui servira d'entrée à un grand musée en quête d'identité.

Un autre domaine très touché par l'égyptomanie a été celui des monuments commémoratifs et funéraires: dès 1557, le tombeau de Guillaume Du Bellay à la cathédrale du Mans était orné de deux sphinx. La pyramide de Caïus Cestius à Rome, à la forme élancée caractéristique, a été copiée pendant des siècles dans nos cimetières, qui utilisent par ailleurs fréquemment des décors païens arrachés à l'Égypte, comme le disque ailé ou la corniche à gorge[16]; ce fait n'a



Fig. 3.—Egyptian Library de Devonport (Plymouth, Grande-Bretagne), copie à échelle réduite de l'Egyptian Hall de Londres; John Foulston, 1823. (Photo National Monuments Record).



Fig. 4.—Monument à Chabas, Chalon-sur-Saône, vers 1885. (Photo J.-M. H.).

pas manqué d'inquiéter au milieu du XIXe siècle certaines communautés chrétiennes américaines, qui se sont alors insurgées contre les entrées monumentales de certains cimetières comme celle édifiée par Brigelow à Mount Auburn (Cambridge) ou par Austin au Grove Street Cemetery de New Haven. Cette mode n'est d'ailleurs pas spécifiquement américaine, puisqu'on en trouve à la même époque des exemples à Londres, en Italie[17] et en France[18]. L'obélisque et la pyramide, qui offrent de grandes surface propres à recevoir des inscriptions, ont également été très souvent utilisés, et le sont encore aujourd'hui comme monuments commémoratifs[19].

L'architecture à l'égyptienne est donc très variée, et touche indistinctement les édifices publics et les habitations privées. Mais on peut également distinguer les bâtiments totalement conçus à l'égyptienne, de ceux, comme l'immeuble de la place du Caire, où l'égyptomanie n'intervient qu'à titre de décor, soit en fournissant des éléments surajoutés à une façade classique, soit en les mêlant à d'autres, néo-gothiques ou exotiques. Dans tous les cas, la plus grande fantaisie est de règle dans les décors extérieurs, qui font jouer sculpture et polychromie. Antinoüs, Isis, des têtes coiffées du némès, des têtes hathoriques, des sphinges ailées, des frises de hiéroglyphes et des médaillons viennent ainsi apporter une note de folie à des immeubles



Fig. 5.—Frise égyptisante de la Bibliothèque de la ville de Stockholm; Erik Gunnar Asplund, 1928. (Photo J.-M. H.)

trop sages: le château de Fontainebleau en 1530, le Louvre en 1806, le Grand Palais en 1900, l'Institut d'Art et d'Archéologie en 1927, la Bibliothèque de la ville de Stockholm en 1928, l'École pratique de médecine de la Faculté de Paris en 1937 en présentent des exemples caractéristiques.

Les fontaines, également, ont beaucoup inspiré les artistes des XVIIIᵉ et XIXᵉ siècles: Isis versant de l'eau par ses seins, Antinoüs portant des cruches, lions et sphinx crachant de l'eau, les variations sont innombrables sur tous ces thèmes très prisés du public.

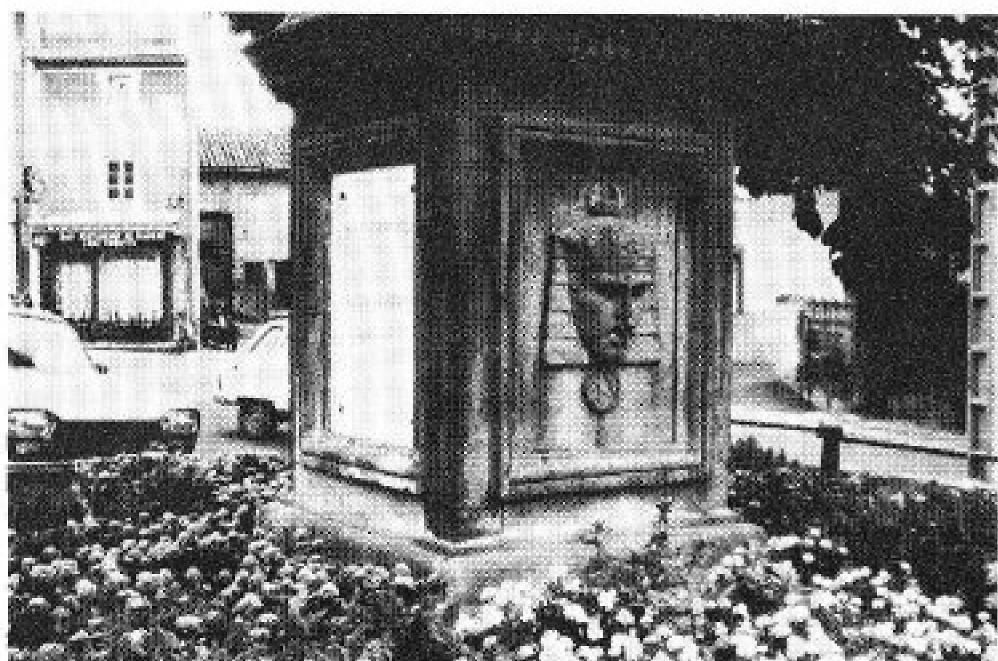


Fig. 6.—Fontaine Desaix, à Combronde (Puy-de-Dôme), 1840. (Photo J.-M. H.).

La sculpture, dont nous venons déjà de citer quelques-unes des créations dans des applications fonctionnelles, est certainement, de tous les arts, celui qui a été le plus influencé par le style de la période qui voit sa création. Et tout d'abord, le sphinx est à la fois le plus représentatif et le plus répandu des thèmes égyptisants; il apparaît dès la Renaissance, déjà souvent mêlé au sphinx grec; s'il se féminise parfois, il conserve la plupart du temps le némès qui le caractérise. Les sphinx, qui vont généralement par paire, occupent des emplacements variés: ils veillent en haut des murs de clôture ou de chaque côté du perron, à l'entrée des maisons où ils jouent à la fois un rôle d'accueil et de protection[20]. On les rencontre également dans les parcs et les jardins; il est même arrivé qu'on les regroupe en allées,

comme en Égypte[21]; mais dans tous les cas, leur pose et leur némès suivent la mode du moment: maniérés au XVIIᵉ siècle, avec des coiffures s'achevant en gracieuses volutes, ils acquièrent à la fin du XVIIIᵉ siècle des poses hiératiques et des némès plus proches de la réalité archéologique.

Le lion égyptien à tête droite ou à tête tournée sur le côté[22] est également utilisé dans les mêmes emplois que le sphinx, notamment en Russie[23]. Et les statues d'Antinoüs découvertes dans les ruines de la villa d'Hadrien sont elles aussi souvent copiées après que Piranèse et Hubert Robert les aient mises à la mode, et servent surtout de décors intérieurs.

Les autres thèmes traités, en dehors de ces grands classiques du genre, sont très variés, mais Cléopâtre reste l'un des plus permanents. Mourante ou coquette, elle a inspiré un grand nombre de sculpteurs, jusqu'aux années 1925. On rencontre par ailleurs des «Égyptiennes», des Isis et des Osiris, des Nubiens, des harpistes, dont certains bronzes de grande qualité de Charles Cordier, Gaston Leroux, Coudray et Emile-Louis Picault. Notons que toutes ces représentations sont immédiatement datables, car bien qu'égyptiennes, elles sont aussi à la mode de leur temps. Suivant les mêmes principes, la sculpture contemporaine s'est approprié l'obélisque et la pyramide et les a soumis à des traitements étonnants, comme la pyramide

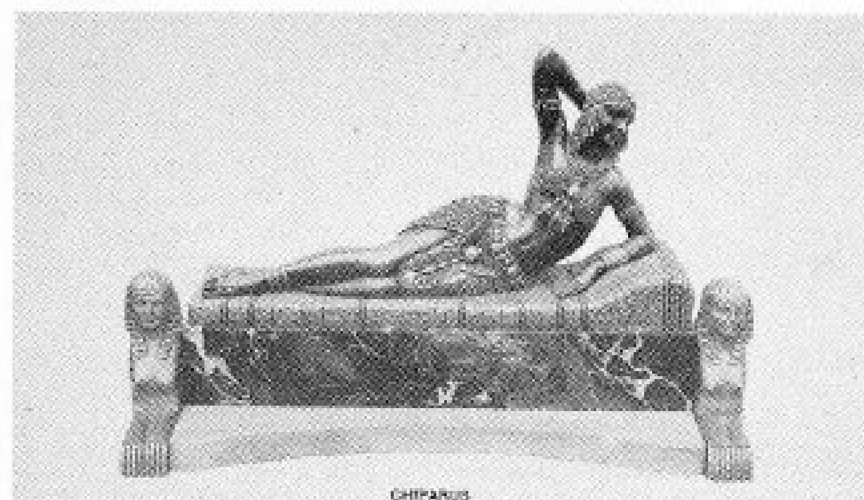


Fig. 7.—Cléopâtre, statuette en bronze doré de Demetre H. Chiparus, vers 1928. Collection particulière (Photo X).

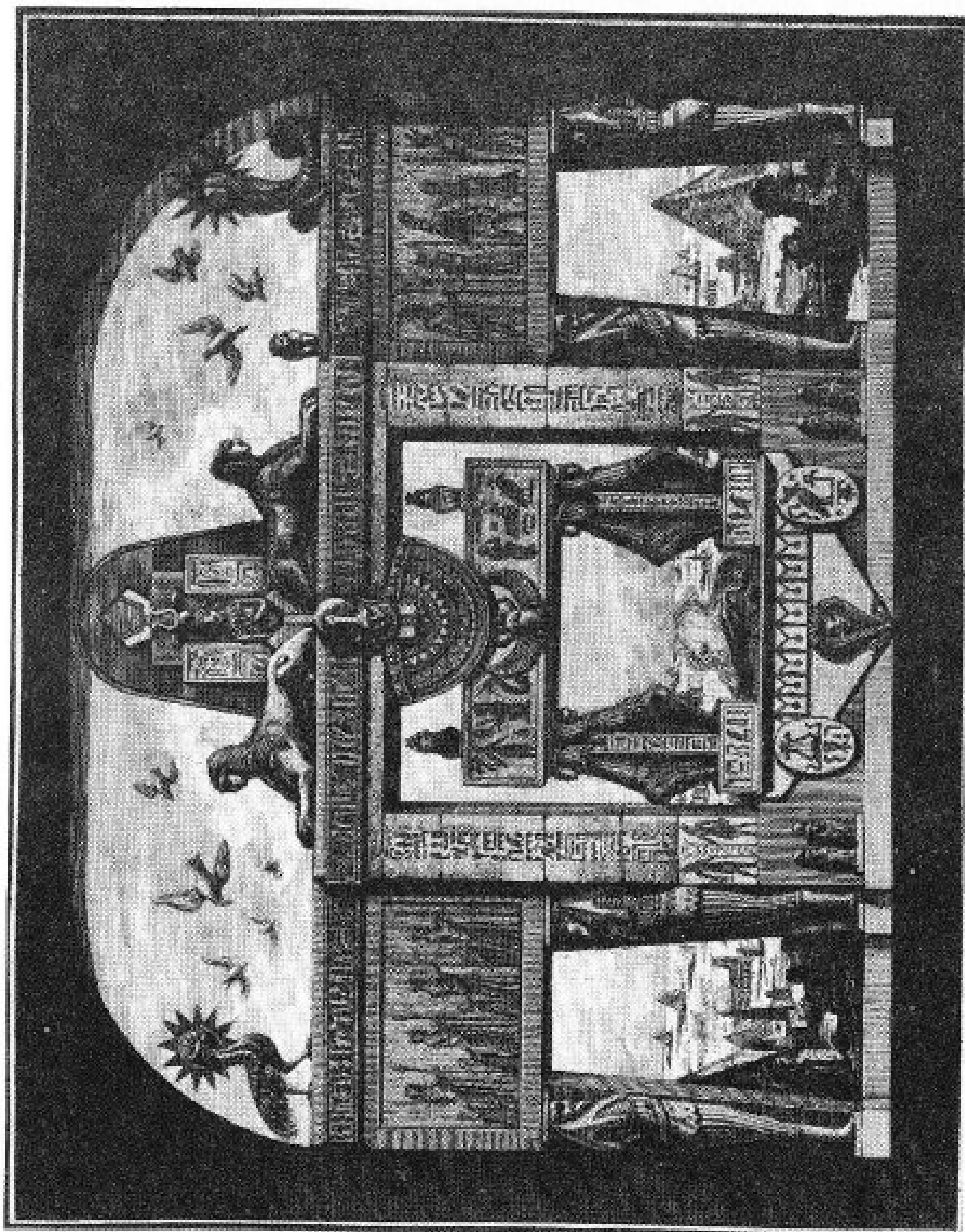


Fig. 8.—Un des décors du Caffe degl'Inglesi, Piazza di Spagna, à Rome; Piranèse, vers 1760. (Photo J.-M. H.).

découpée de Pierre Baey et la pyramide flottante (ou Hapitrône) de Gérard Chamaillou.

Les décors intérieurs ont été très tôt envahis par l'égyptomanie puisque déjà en 1514, Antinoüs apparaît sur les murs d'une des chambres de Raphaël au Vatican. Mais il s'agit là d'un cas isolé, et le véritable tournant, dans ce domaine, n'arrive que dans les années 1760, avec l'ouverture du *Caffe degl'Inglesi* décoré par Piranèse Piazza di Spagna à Rome: c'est le lieu à la mode où les étrangers se retrouvent, et son rôle sera capital, bientôt appuyé par la publication des *Cammini* du même auteur. Chaque Palais se doit dès lors, à travers toute l'Europe, d'avoir sa salle ou son décor égyptien: Versailles, Fontainebleau, la villa Borghèse, le Vatican en plusieurs points, l'Espagne, la Suède puis la Russie, enfin l'Angleterre où Thomas Hope dresse les canons de pastiches inimitables. Les cheminées, grâce à Piranèse, deviennent elles aussi des points de mire; elle se couvrent

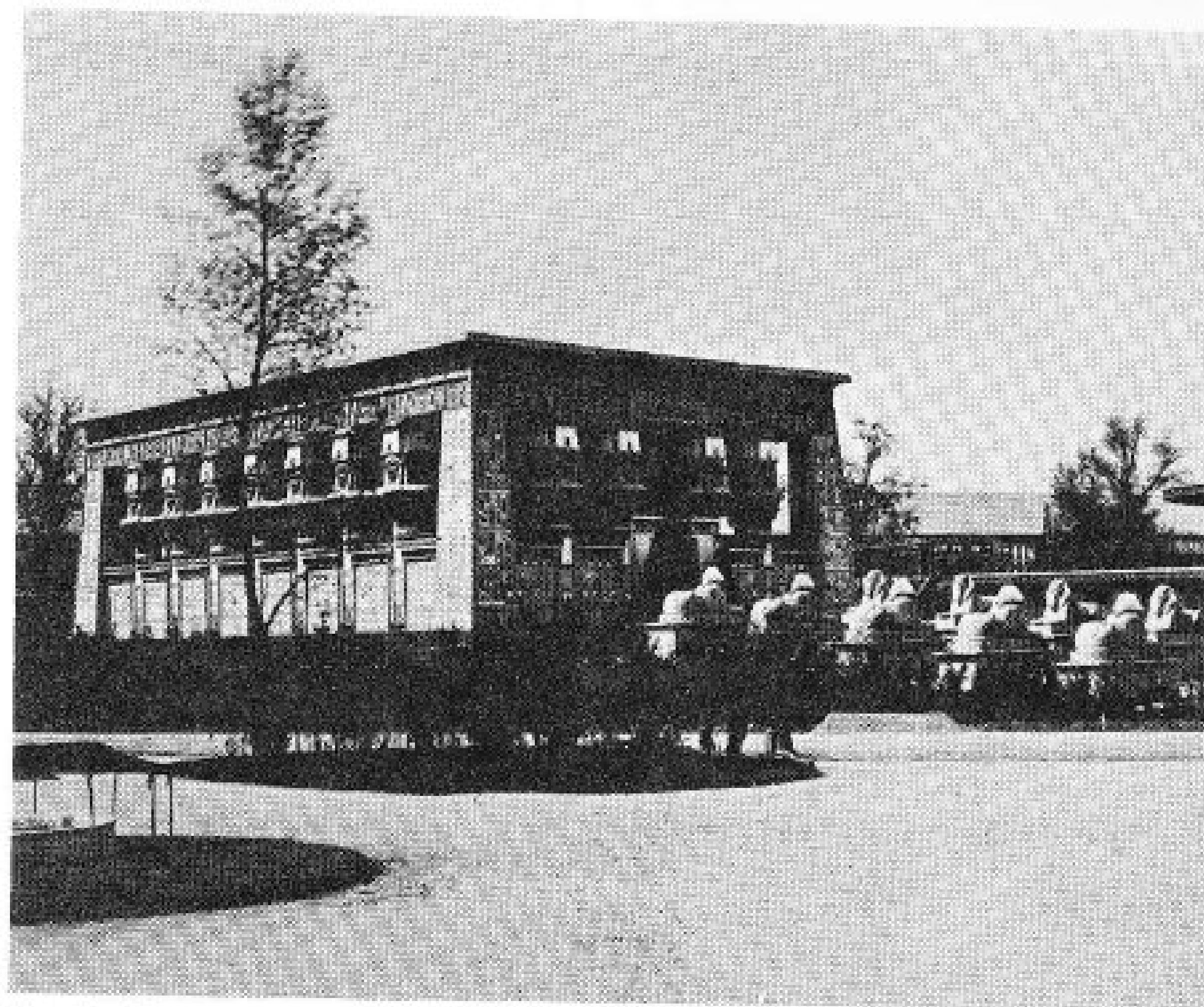


Fig. 9.—Le Temple égyptien de l'Exposition Universelle de Paris, 1867, par Auguste Mariette. Bibliothèque nationale, cabinet des estampes (Photo B.N.).

de têtes coiffées du némès, de hiéroglyphes et de disques ailés; et l'on y joint des frises de personnages, des médaillons, des boiseries peintes; le papier peint, les tapisseries et tentures utilisent également des thèmes égyptiens[24].

Vers le milieu du XIXe siècle, les musées se mettent eux aussi, dans un but didactique, à se décorer à l'égyptienne, notamment le Louvre, le Vatican, les musées de Berlin, de Florence et de Moscou. Un but semblable animait les décorateurs chargés de l'intérieur des pavillons des expositions universelles; ce sont les mêmes types de décors, voisins de ceux utilisés par le théâtre et le cinéma, qui sont mis en place à partir du début de ce siècle aussi bien dans les temples franc-maçons que dans les salles de cinéma de l'entre-deux-guerres, dans des boutiques et mêmes dans les paquebots faisant alors la ligne d'Orient, comme le *Champollion*, le *Mariette-Pacha* et le *Théophile Gautier*. Aujourd'hui encore, plusieurs architectes d'intérieur entretiennent cette mode, ou répondent au goût de leurs clients, et les sphinx, notamment, font une nouvelle carrière dans de luxueux aménagements à l'antique.

Le mobilier et les objets d'art constituent de leur côté la part la plus importante en nombre de l'égyptomanie. Tout le monde connaît les fauteuils à l'égyptienne, créées dès l'époque de Marie-Antoinette, dont les accoudoirs reposent sur des sphinx variés à l'infini, allant de l'animal complet à la simple tête coiffée du némès. Ces types de décors se retrouvent sur une quantité d'autres meubles, commodes, secrétaires, consoles de toutes sortes de l'époque impériale. Mais il y eut aussi des meubles beaucoup plus originaux, entièrement conçus à l'égyptienne: Percier et Fontaine, les premiers, dessinent un secrétaire-bibliothèque décoré de tous les éléments égyptisants habituels[25]. Thomas Hope, en Angleterre, Denon en France font réaliser des modèles encore plus audacieux et originaux, dont la mode continue après leur mort[26]. Dans les années 1820, par exemple, est créé un meuble spécialement destiné à ranger et à consulter la *Description de l'Égypte*, avec têtes d'Hathor, serpents, corniche à gorge et disque ailé[27]. Puis apparaissent les sièges copiés sur les originaux antiques, et des salons entiers à l'égyptienne, encore fabriqués aujourd'hui[28].

Cette volonté d'enfermer chez soi, en modèle réduit, quelques-unes

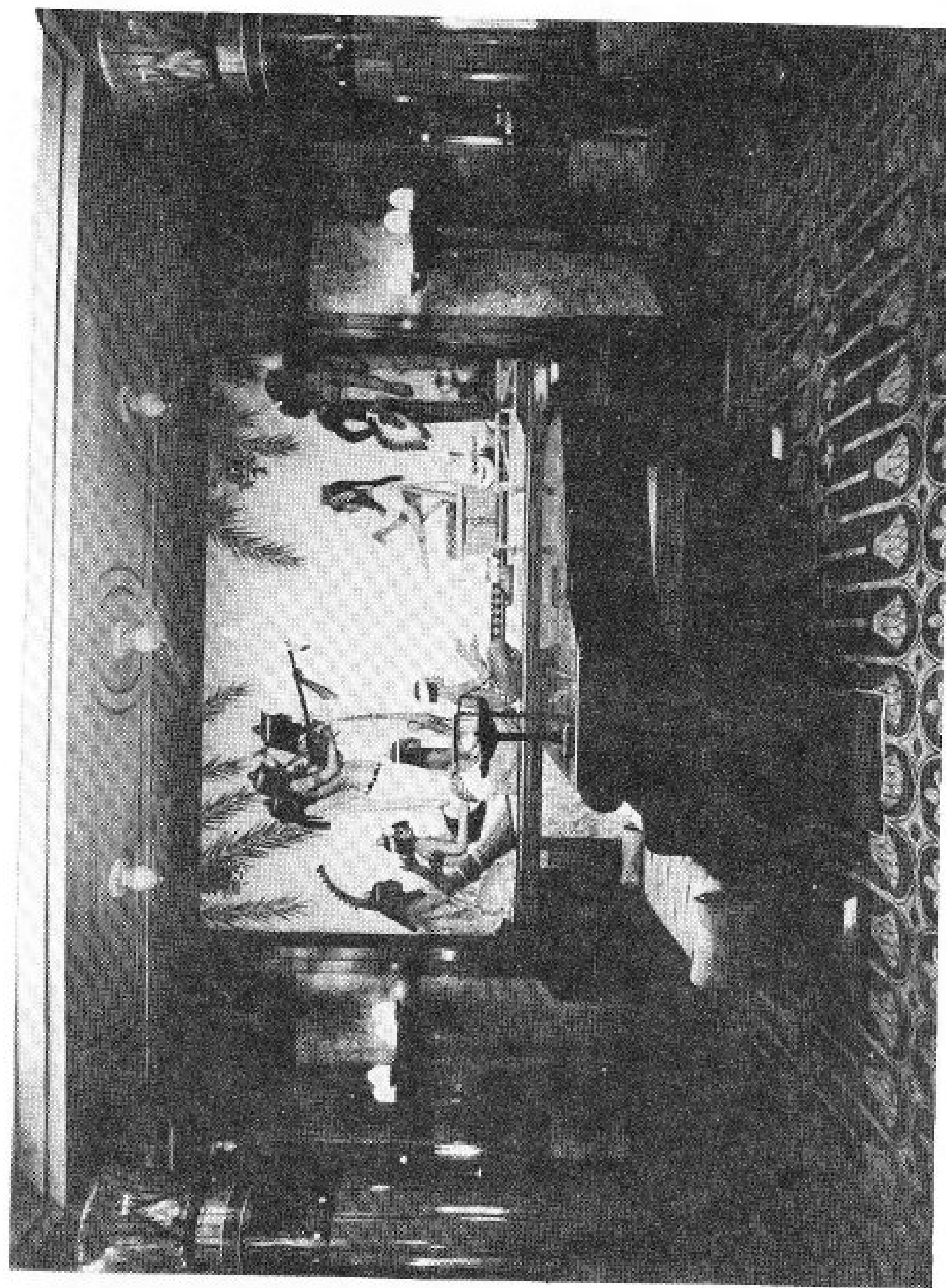


Fig. 10.—Salon de musique du paquebot «Mariette Pacha» (Lancé en 1925); peinture de Jean Lefeuvre. (Photo X).



Fig. 11.—Paire de torchères en fonte: personnages fondus à Tusey (Meuse), socles fondus par Granoux (Marseille); A. Muel, vers 1860. Collection particulière (Photo X).

des merveilles de l'Égypte, est encore plus flagrante avec les objets d'art. Dès la fin du XVIIIe siècle, Le Duc d'Aumont, Marie-Antoinette, Vivant Denon, comme pour le mobilier, font la mode, et possèdent des chenets et des candélabres à l'égyptienne. Sous l'Empire, le luminaire est surtout l'occasion d'utiliser des statues d'Égyptiennes, dans toutes les positions imaginables, portant des bras de lumière; les socles sont souvent couverts de hiéroglyphes, et peuvent même devenir entièrement égyptisants comme ceux de la paire de candélabres réalisée par Thomire pour l'Hôtel Beauharnais. Sous le Second Empire, la mode fait apparaître des portes torchères de un à deux mètres de haut: enfants et Nubiens rejoignent l'Égyptienne et l'Antinoüs qui gardent la faveur du public. Les vases sont eux aussi facilement adaptés à l'égyptomanie, soit en ajoutant comme le fit Gouthière des têtes d'Égyptiennes aux anses, soit en les décorant de motifs floraux, soit encore en composant un ensemble entièrement égyptien comme le vase de tôle et de bronze doré réalisé pour les Tuileries d'après Denon[29]. La manufacture de Sèvres crée un vase dit

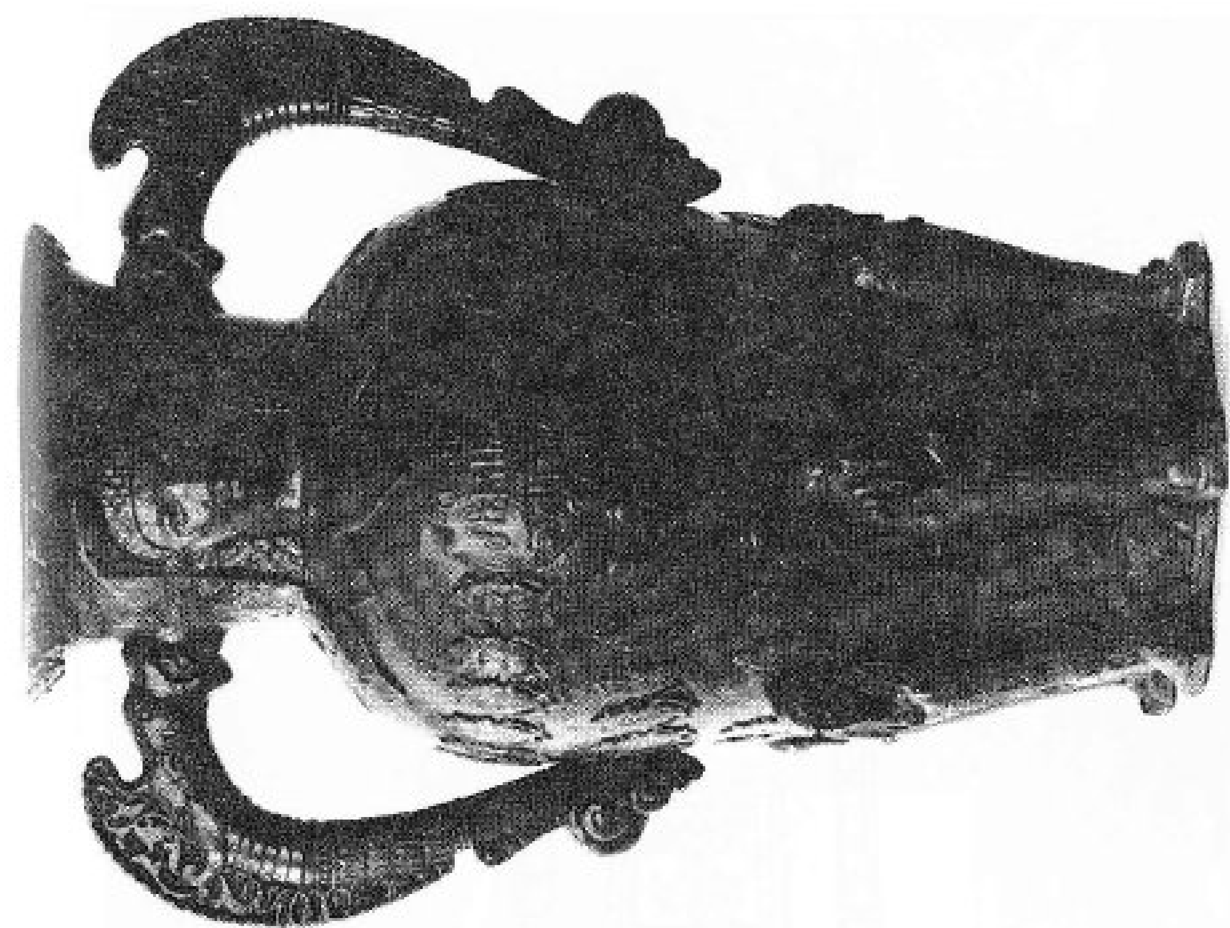


Fig. 13.—Vase en grès dit «Alhambra»; Jean-Claude Ziegler, 1841. Collection particulière (Photo X).

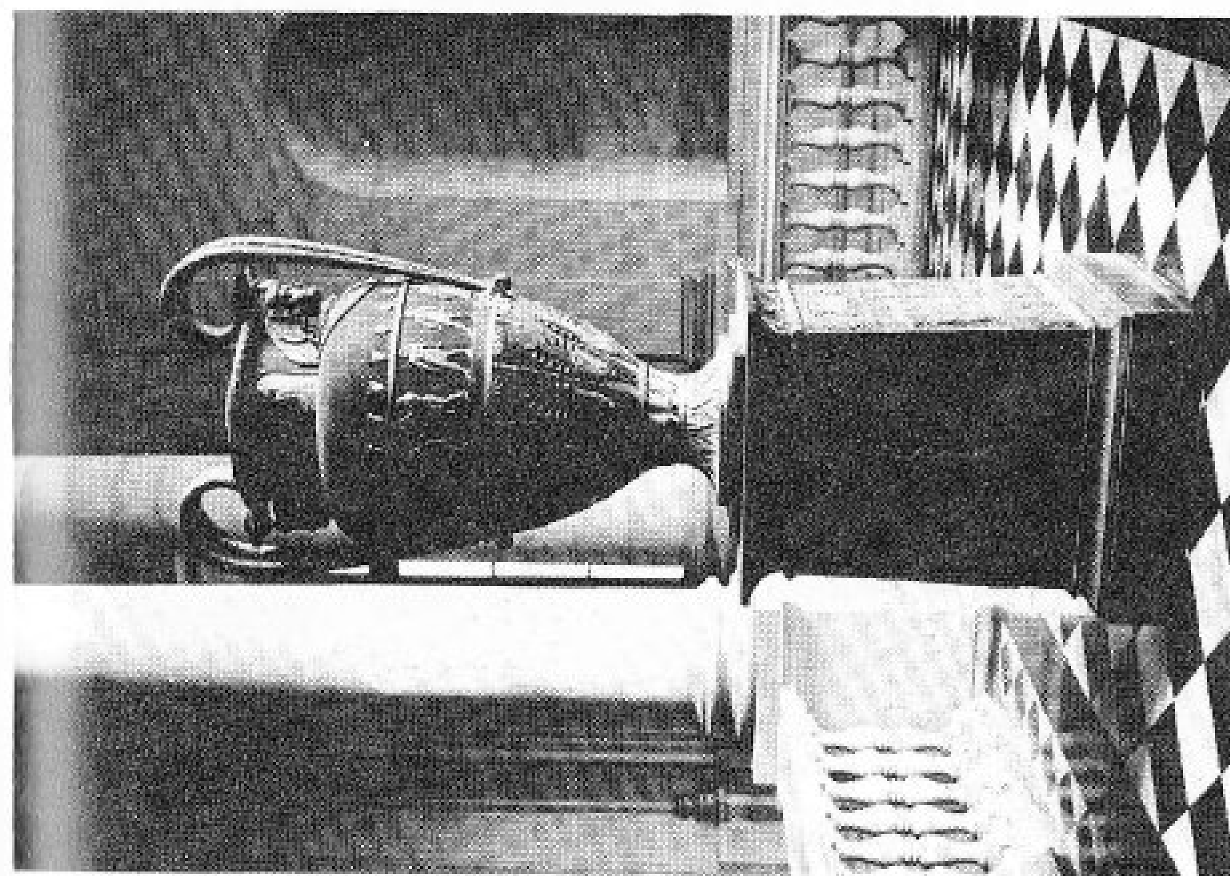


Fig. 12.—Grand vase monumental (hauteur: 1,80 m.); François Debret et Blaise-Louis Deharme, 1806. Musée du Louvre (Photo J.-M. H.).

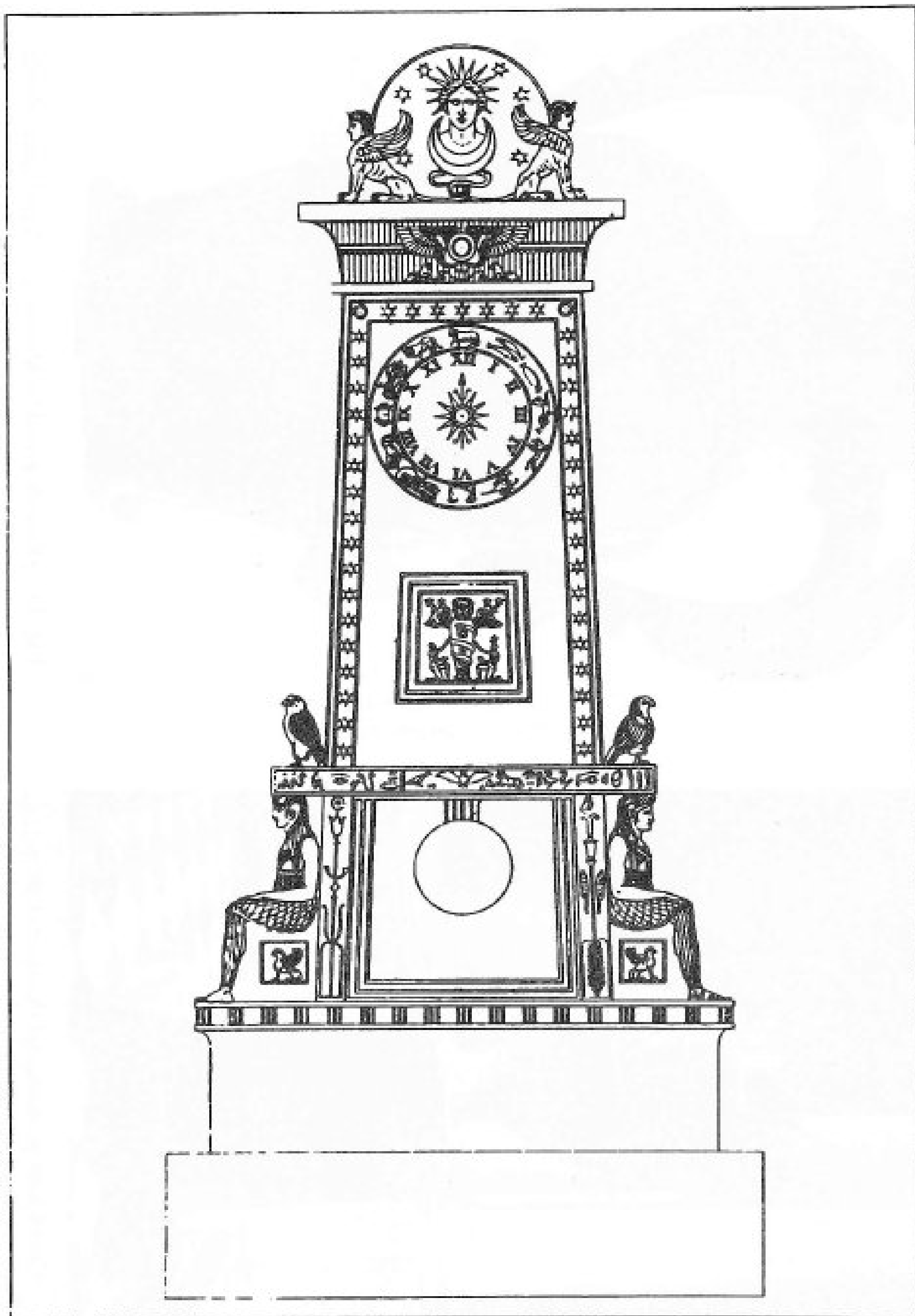


Fig. 14.—Pendule égyptienne à sujets; C. Percier et P.-F.-L. Fontaine, 1801.
(Photo J.-M. H.).

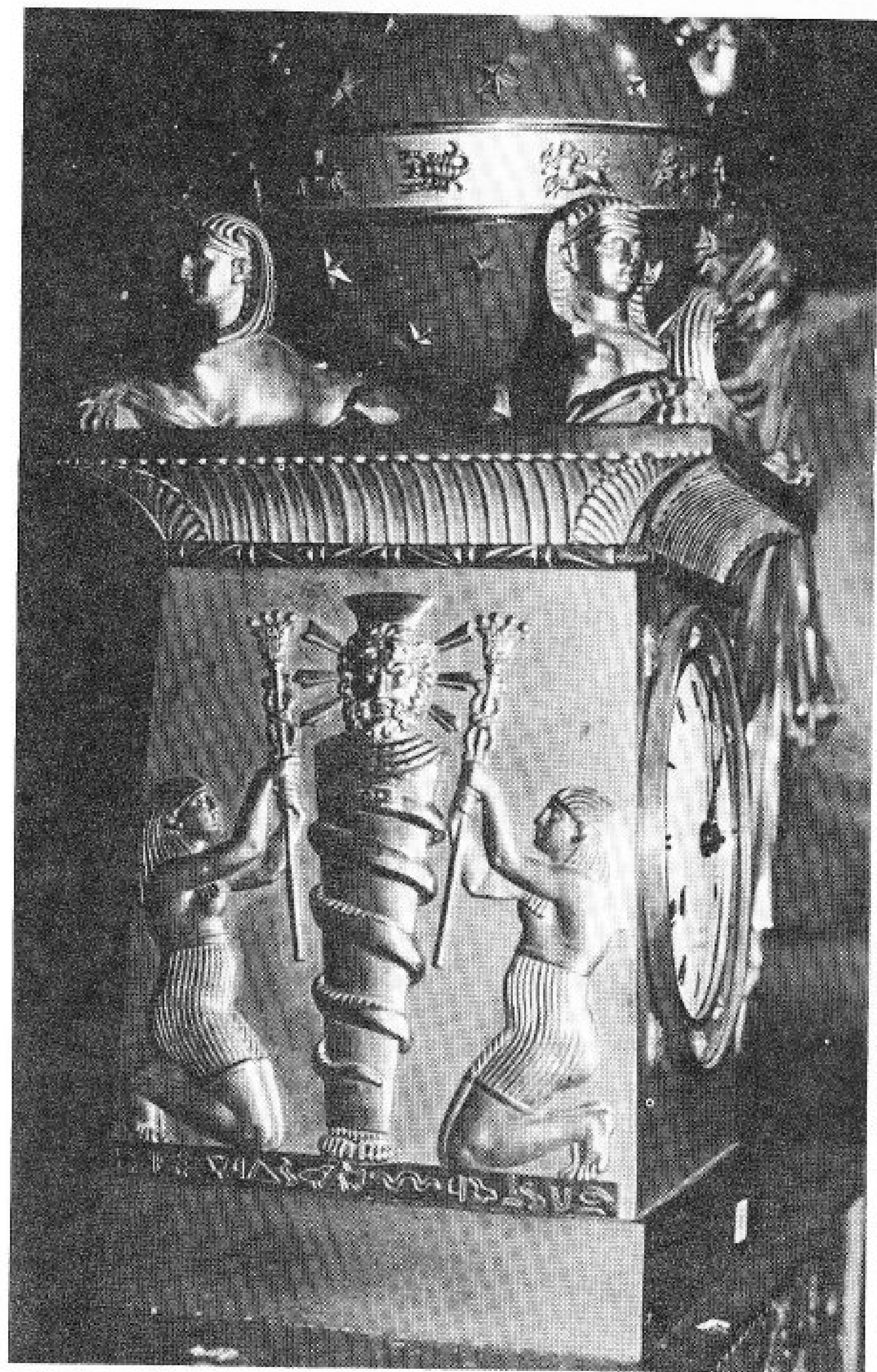


Fig. 15.—Pendule «d'Uranie», détail; Bailly et Denière, 1805.
Collection particulière (Photo J.-M. H.).

«Champollion» avec frise de lotus et de papyrus, et chaque fabrique se doit, dès lors, d'éditer son propre vase égyptien. Gallé, puis les artistes de la période art-déco, continuent de s'inspirer abondamment de l'Égypte ancienne.

Mais c'est certainement dans le domaine de l'horlogerie que la fantaisie la plus débridée s'est manifestée: pendules à l'égyptienne, à obélisques et à sphinx se multiplient sous l'Empire; Percier et Fontaine créent un modèle en forme de massif[30]; une autre pendule reproduit parfaitement le temple de Denderah d'après Denon. Mais l'on rencontre également, dans des modèles variés mélangeant les genres, la totalité des motifs habituels miniaturisés: sphinx, lions, cariatides et termes, têtes coiffées du némès, hiéroglyphes, etc. La fin du XIXᵉ siècle met à la mode les garnitures de cheminées aux formes massives et aux couleurs sombres, dont beaucoup sont totalement égyptisantes, souvent encadrées d'obélisques. L'obélisque d'ameublement est d'ailleurs l'un des modèles réduits les plus populaires. On le rencontre sans interruption du XVIᵉ siècle à nos jours, réalisé dans les matières les plus diverses, de dimensions variées, couvert ou non de hiéroglyphes.

Enfin, les arts de la table nous ont laissé les objets les plus soignés et les plus originaux; Wedgwood crée dès la fin du XVIIIᵉ siècle des quantités de services à l'égyptienne, des copies de vases canopes, des écritoires[31], tandis que Sèvres, sous l'influence de Denon, réalise de luxueux services à café, et deux services de table accompagnant des surtouts monumentaux de 4 mètres de long[32]. Dans le même temps, les artistes indépendants les imitent, au moins dans l'esprit, et ce pendant tout le XIXᵉ siècle. Il est encore quelques objets exceptionnels difficilement classables comme l'Obeliscus Augustalis et l'Autel d'Apis de Dinglinger, réalisés d'après la table isiaque de Turin[33]. Mais le domaine de la vie de tous les jours et des objets usuels est de plus en plus envahi par l'égyptomanie, dès le milieu du XIXᵉ siècle, comme par exemple pour les garnitures de bureau. Les militaria[34], la mode, les bijoux se mettent au goût du jour, jusqu'au développement récent de ce que l'on a nommé la Toutankhamon-manie[35]. D'objets d'art exceptionnels réservés à une élite, ils deviennent au fil des siècles des articles de pacotille, universellement répandus, à l'instar des amulettes de la basse époque.

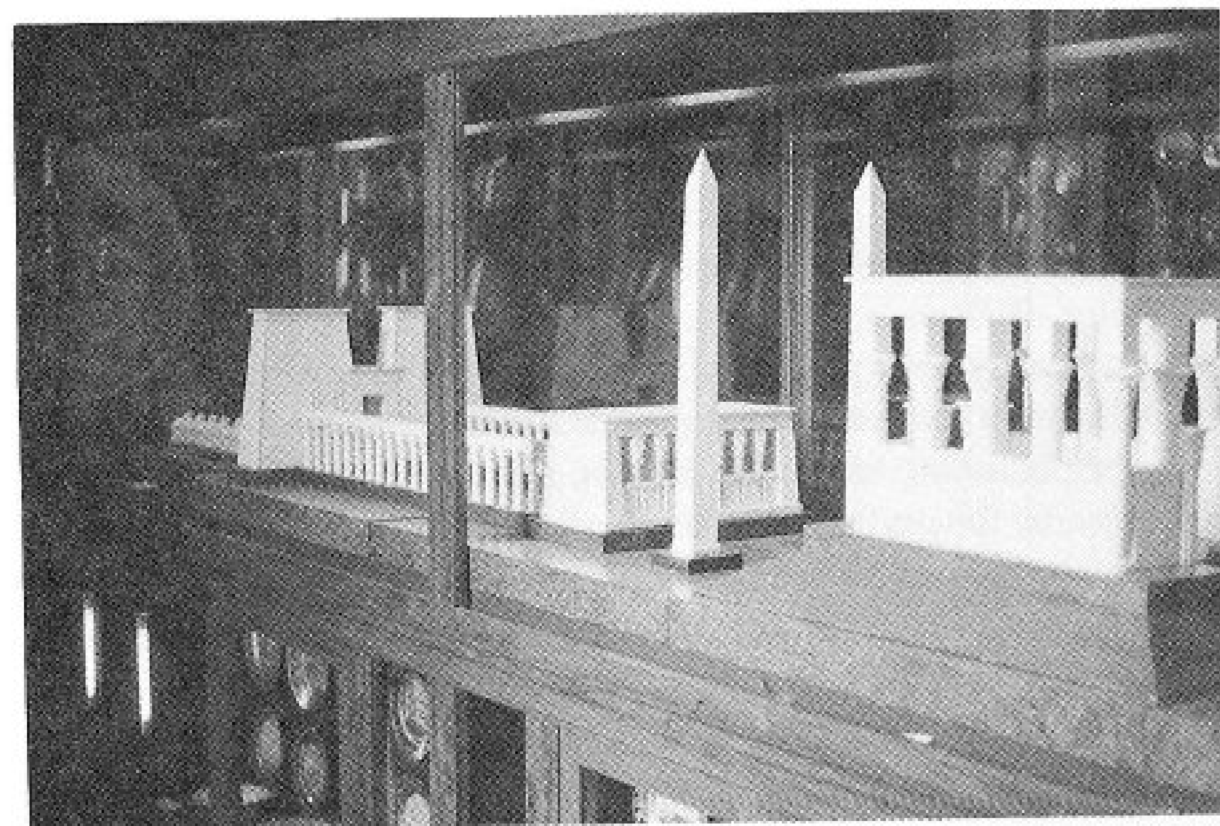


Fig. 16.—Surtout et service égyptien; Manufacture de Sèvres, 1811-1812. Apsley House, Londres (Photo J.-M. H.).

L'iconographie est également un des domaines privilégiés de l'égyptomanie: faire revivre le passé, le fixer sur la toile ou sur le papier tel qu'on se l'imagine, transmettre aux autres sa propre vision de l'antiquité, tels sont les buts poursuivis par les artistes qui ont illustré l'Égypte ancienne. Dans ce domaine également, c'est Rome qui offre les premiers décors; un grand nombre de représentations de la campagne romaine montrent des éléments égyptiens: une pierre couverte de hiéroglyphes, un obélisque en ruines, un reste de sphinx ou de lion, un Antinoüs: Hubert Robert, entre autres, est passé maître dans ce genre de composition imaginaire. Par la suite, Cléopâtre, enfin traitée à l'égyptienne, devient un des sujets vedette de la peinture[36]; puis apparaissent les reconstitutions historiques: Desprez et Moreau le Jeune font de timides essais à la fin du XVIIIᵉ siècle, bientôt supplantés par les scènes bibliques qui deviennent un des thèmes les plus souvent traités au XIXᵉ siècle par les plus grands peintres égyptisants[37]. Mais c'est dans les scènes de genre «à la manière antique» que l'on atteint vraiment le cœur de l'égyptomanie picturale, celle qui fait revivre nos lointains ancêtres à la mode du

XIXᵉ siècle. De véritables «mises en scène» théâtrales deviennent à la mode dans les années 1840, pour lesquelles le peintre est à la fois portraitiste, metteur en scène, décorateur, accessoiriste et costumier; les artistes, obsédés par l'exactitude, vont surenchérir sur la qualité archéologique de leurs modèles: Alma-Tadéma reste avec Lecomte du Nouy, Bridgman, Edwin Long et Georges Rochegrosse, le plus grand spécialiste du genre; les thèmes qu'ils ont choisis sont variés, mais illustrent surtout la vie quotidienne et religieuse: scènes de la cour du pharaon, vie dans le harem, femmes à leur toilette, travail des artisans, funérailles et jugement des morts…

D'autres artistes se sont plus inspirés, par la suite, du style du dessin égyptien: c'est le cas de Gauguin dans *Te Matete*, c'est le cas aussi de Matisse, Derain, Picasso et Sérusier, qui n'ont jamais caché leur admiration pour l'art égyptien, ni les emprunts qu'ils lui ont faits. Aujourd'hui plus que jamais, un grand nombre de peintres s'inspirent de l'Égypte: citons pour mémoire David Hockney et Jean-Paul Chambas, qui ont su s'affranchir du carcan archéologique, tout en conservant la relation avec le merveilleux, avec la lumière et avec la couleur, trois des composantes essentielles de la peinture à l'égyptienne.

Proche de la peinture, le décor de théâtre a aidé à faire revivre l'Égypte sur scène dès le XVIIᵉ siècle et tout au long du XVIIIᵉ; bien sûr, les décors et les costumes sont alors tout à fait approximatifs[38], mais suffisent à faire rêver les foules. Il faut attendre Desprez, puis Schinkel pour que le cadre de scène offre des perspectives d'espace en même temps que des ouvertures à l'imaginaire. *La Flûte Enchantée*, dans la production de 1815 de l'Opéra de Berlin, a pour écrin des ciels étoilés, un sphinx solitaire au clair de lune, et des palais égyptiens aux colonnades infinies: un style était né, et les imitateurs furent légion. Dès lors, le décor de théâtre se rapproche encore plus des toiles de maîtres, dont les thèmes sont voisins: au théâtre aussi, Moïse, Joseph et Cléopâtre font recette.

Tout comme la peinture de genre, le théâtre s'appuie d'ailleurs déjà sur les nouvelles connaissances archéologiques, jusqu'à ce que Mariette lui-même crée le «spectacle total» à l'égyptienne, *Aïda*[39]. Mais la période 1870-1914 est aussi le temps des bals costumés, des fêtes et des revues de music-hall: Pierre Loti se fait photographier

costumé «en pharaon», et Colette joue *Rêve d'Égypte* au Moulin Rouge. Plus près de nous, les incessantes reprises d'*Aïda* et de *La Flûte Enchantée* montrent toutes les possibilités de renouveau des décors et de la mise en scène.

Au cinéma[40], Méliès, le premier, utilise des sujets égyptiens: *Un vol dans la tombe de Cléopâtre*, et *La prophétesse de Thèbes* (1907) baignent dans le carton pâte et la toile peinte. *La Bible*, *Cléopâtre*, *Les Derniers jours de Pompéi* et les *momies* fournissent à nouveau des thèmes qui, à défaut de nouveauté ou d'originalité, offrent le dépaysement et le rêve que vient chercher le spectateur. Une véritable politique de surenchère dans le spectaculaire va d'ailleurs très vite s'instaurer entre les studios, qui rivalisent dans le luxe et dans le grandiose, sinon dans la crédibilité. Lubitsch, lorsqu'il tourne en Allemagne *La femme du pharaon* (1921), comprend le premier l'importance de ce que Mariette défendait plus de 50 ans plus tôt; le soin apporté aux décors, aux costumes et aux accessoires donne à ce film un parfum d'authenticité alors inhabituel.

A la même époque naît un autre type de film à l'égyptienne: le film d'aventure moderne dans un environnement égyptien ancien recréé; trois films danois de Robert Dinesen, datant des années 1915-1916, *Le mystère du sphinx*, *Le collier de la momie* et *Le fils du sphinx* sont les prototypes d'un genre qui est promis à la plus belle carrière. Tous trois ont utilisé des décors étonnants construits dans des dunes de sable d'une plage de la mer du Nord, consistant en un «sphinx-pyramide» cachant entre ses pattes une porte secrète, et dont les yeux lâchent par moments des fumées lumineuses, non loin des ruines d'un temple… Mais à la même époque, les États-Unis mêlent le carton pâte de «série B» aux superproductions plus sérieuses, dont *Les Dix Commandements*, première version de Cecil B. De Mille (1923), reste le meilleur exemple.

Un thème plus particulier encore date également quasiment des débuts du cinéma: celui de la momie. Ce n'est pas encore le film d'horreur, mais simplement l'utilisation d'un personnage étrange et inquiétant, qui bascule déjà parfois dans le fantastique. Ainsi était ouverte la voie à un genre dont le film interprété par Boris Karloff (1932) est resté inégalé malgré une impressionnante descendance.

Mais ce sont les films peplum à l'égyptienne qui restent les plus



Fig. 17.—Grauman's Egyptian Theater, Hollywood; Meyer et Holler, 1922. (Photo Guillemette Andreu).

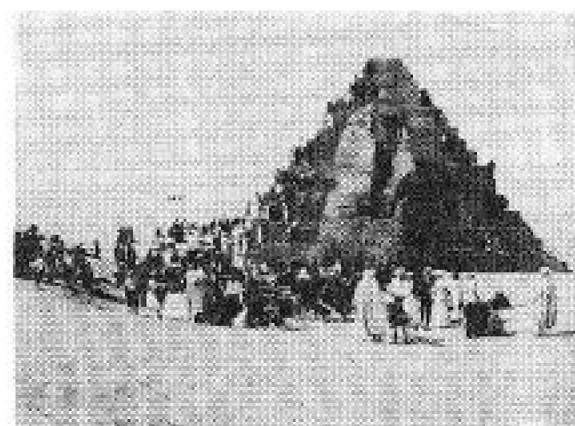


Fig. 18.—Les curieux viennent voir le «sphinx-pyramide» spécialement construit pour le tournage du film de Robert Dinesen «Sfinxens Hemmelighed» (Le mystère du sphinx); Danemark, 1915-1918, Bibliothèque du musée du cinéma de Copenhague (Photo J.-M. H.).



Fig. 19.—Une scène du film de Cecil B. De Mille «Les Dix Commandements», 1956.



Fig. 20.—Un des costumes d'Anne Baxter (Nefretiri) et son modèle antique (Les Dix Commandements, de Cecil B. De Mille, 1956).



Fig. 21.—Une scène du film de John Gilling «Dans les griffes de la momie», 1966.

importants en nombre et en qualité. Les *Cléopâtre* et *Dix Commandements* reviennent régulièrement sur les écrans, tandis que des films plus ambitieux, comme *l'Égyptien* de Michael Curtiz, qui retrace l'histoire de Sinouhé (1954), *La Terre des Pharaons* de Howard Hawks (1955) ou *Pharaon* de Kawalerowicz (1966) mêlent une réflexion sur la religion, le pouvoir, l'amour et la mort. En revanche, le cinéma comique a difficilement manié l'égyptomanie, faute peut-être d'oser y entrer totalement.

Un très grand nombre de films à l'égyptienne furent lancés à grand renfort de slogans fracassants du genre «la grande pyramide du cinémascope» ou «mieux que l'exposition Toutankhamon», ou encore «un spectacle à la taille des pyramides». Le succès de ce genre de publicités montre que ces thèmes rencontraient un écho profond dans le grand public, et explique que les films publicitaires actuels aient repris à leur compte en si grand nombre les mêmes recettes: Cléopâtre défend aujourd'hui à la télévision aussi bien un nettoyant pour sol qu'un savon, tandis que le clin d'œil à l'Égypte ancienne s'applique, par la magie du cinéma, aussi bien à un yaourt, à un essuie-tout en papier qu'à une revue de cinéma. Le dessin animé, de son côté, répond surtout à la demande de merveilleux et de fantastique du jeune public; il ne met guère en scène de sujets originaux, et n'a donné naissance à aucune œuvre immortelle.

En revanche, la bande dessinée[41], qui est l'héritière de tous les livres illustrés du XIXᵉ siècle, utilise abondamment l'Égypte; *Le Mystère de la grande pyramide* d'Edgar-P. Jacobs, *Le sphinx d'or* et *Le prince du Nil* de Jacques Martin sont d'ores et déjà des classiques

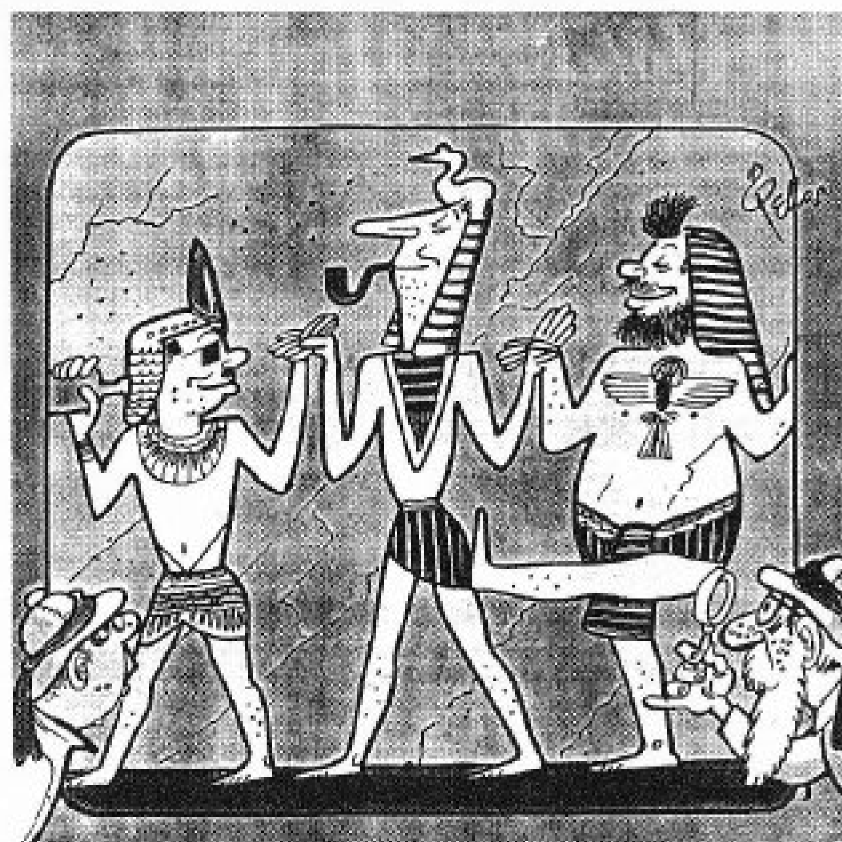


Fig. 22.—Couverture de l'album de Montaubert et Pellos: «Les Pieds Nickelés au pays des pharaons», 1960.

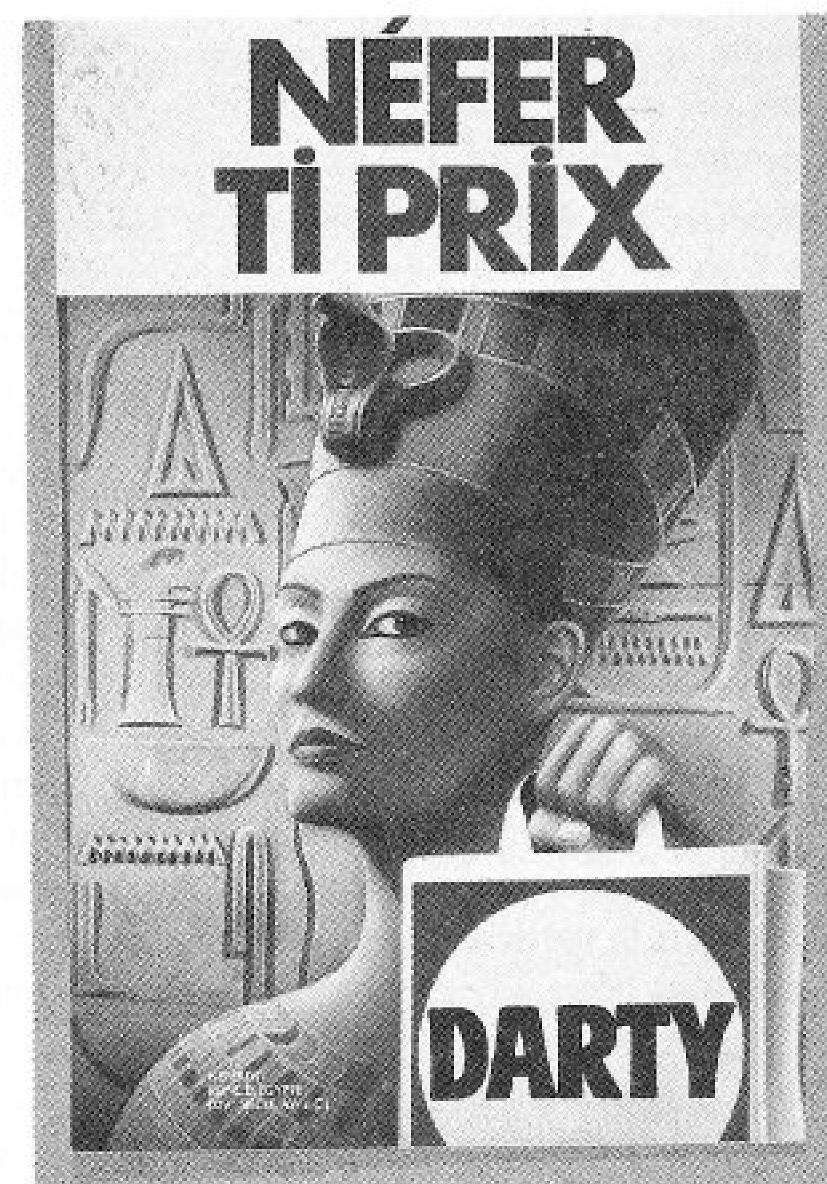


Fig. 23.—Publicité créée par l'agence HCM pour Darty, 1986.

du genre. L'enfant et l'adulte trouvent dans la BD des représentations de leurs rêves; car la BD crée de l'Égypte des images fortes et indélébiles, disponibles à portée de la main. Elle véhicule en même temps des clichés hérités de sources variées, et notamment du cinéma. Et l'enfant imprégné de bandes dessinées est devenu l'adulte qui fait aujourd'hui le succès de l'égyptomanie.

Le dernier domaine où l'égyptomanie se soit solidement installée est la Publicité. Là encore, les supports et les thèmes sont très variés, depuis le début du XIXᵉ siècle. Mais c'est surtout au XXᵉ siècle qu'on a commencé à utiliser des dessins à l'égyptienne pour faire vendre des produits variés: Cléopâtre et Néfertiti, symboles de beauté, vont vanter le mérite de cosmétiques; l'Égypte symbolisant par ailleurs la

durée et la solidité va permettre de promouvoir des outils; symbolisant la médecine, des médicaments; symbolisant la mort et la vie dans l'au-delà, le commerce funéraire. Les exemples sont très nombreux, qui joignent la caricature aux approximations hasardeuses issues de l'exposition Toutankhamon parisienne comme le «*Tout en campant*» de Trigano, le «*Tout en épargnant*» de la Caisse d'Epargne, et la carrosserie «*Toutankamion*».

Mais c'est surtout l'informatique qui, aujourd'hui, est le plus gros consommateur d'égyptomanie: l'Égypte apparaît comme le pays des sciences, pays de vaste culture, créatrice d'une civilisation millénaire étonnante; elle constitue de ce fait un point de repère privilégié dans le passé, auquel le public peut facilement se raccrocher: l'aspect froid et impersonnel des techniques modernes s'en trouve adouci. L'étonnante croissance de l'utilisation de ces thèmes dans tous les domaines depuis le début des années 1980 confirme à quel point ils sont profondément ancrés dans l'inconscient collectif occidental.

L'égyptomanie, dont nous venons de rappeler les principales manifestations et thèmes, a la particularité de véhiculer un grand nombre de symboles. Car tout objet à l'égyptienne a toujours au moins une assise autre qu'égyptienne, qu'elle soit religieuse, ésotérique, politique ou commerciale. En réutilisant des thèmes et des symboles antiques, l'égyptomanie les a habillés d'une signification nouvelle, qui a fait qu'elle a toujours été perçue par le public comme une création contemporaine.

Mais la plupart des thèmes décoratifs égyptiens, lus comme tels, rappellent tout d'abord l'Égypte et sa civilisation, et en même temps tout ce qu'elles représentent. L'Égypte apparaît ainsi comme le symbole de l'antiquité, de la justice, du savoir et de la sagesse, et représente aussi par ailleurs la mort et la vie éternelle. L'exotisme et l'ésotérisme lui sont également souvent attachés, et sont comme les autres symboles repris par l'égyptomanie. La part de l'Égypte dans l'égyptomanie est donc en fait plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord, car elle fournit à la fois les modèles, les thèmes, et une partie des symboles. Et si les découvertes archéologiques et les immenses progrès de l'égyptologie ont permis de mieux connaître l'Égypte ancienne, ils n'ont jamais réussi à effacer toute l'aura de mystère et de rêve héritée des siècles passés. Or, plus encore que sur la beauté et

l'originalité de l'art égyptien, c'est sur cet irrationnel que s'est bâtie l'égyptomanie.

Parallèlement, les thèmes égyptiens rappellent des événements ponctuels non liés à l'antiquité. Le meilleur exemple reste l'Expédition de Bonaparte: tout en mettant l'Égypte sous les projecteurs de l'actualité et en fournissant une documentation moderne, cette Campagne a apporté les symboles de sa propre action, qui se sont mêlés aux thèmes égyptiens; en conséquence, toute création égyptisante dans la première moitié du XIXe siècle, aussi bien en France qu'à l'étranger, se charge du souvenir de la campagne de Bonaparte et en devient un des symboles, jusqu'à procéder également de la création du mythe de Napoléon.

S'appuyant sur des concepts variés, agissant par le rêve, la peur ou le rire, l'égyptomanie est donc restée à la mode, grâce à tout un arsenal de possibilités, de thèmes, de symboles et de connotations dont on la fait jouer en virtuose. Car plus que jamais, il faut lire, derrière son aspect attrayant, les sens cachés qu'elle porte en elle.

L'égyptomanie mérite bien de sortir du ghetto de l'exotisme et de l'anticomanie où elle est restée trop longtemps cantonnée. Car elle est plus que l'expression d'une mode; elle est plus aussi que la simple expression d'un exotisme; elle offre à l'imaginaire populaire des images fortes et indélébiles, où le mystère et le fantastique côtoient la joie de vivre et la mort. L'égyptomanie est bien un genre à part, qui s'est forgé un nom à travers les siècles; ni incidents isolés, ni suites d'incidents isolés, toutes ses manifestations se rattachent à un courant permanent. Car en fait, malgré ses aspects multiples, on peut dire qu'il n'y a qu'une égyptomanie, qui répond, à travers les modes, les époques et les pays, à une préoccupation majeure: se raccrocher au passé dans ce qu'il a de plus beau et de plus merveilleux. C'est là, conjointement aux thèmes décoratifs qui servent de signes de reconnaissance, ce qui forme le fond du phénomène et crée la base de sa continuité. Car si l'égyptomanie a si bien réussi, c'est qu'elle peut s'exprimer aussi bien dans la démesure architecturale que dans le plus petit des objets, dans le luxe tapajeur comme dans la plus quelconque des pacotilles, sans rien perdre de son exceptionnel pouvoir d'évocation. Mais c'est surtout sa fantastique faculté d'adaptation qui, en lui

permettant de résister aux aléas de la mode, explique le mieux sa permanence, et constitue sa meilleure chance de survie[42].



dessin de Lucien Métivet

NOTES

1. Une campagne de presse sans précédent, menée principalement par Le Figaro, a tout fait pour faire avorter le projet (cf. par exemple «Louvre: la bataille de la pyramide», n° 12 262, 3 février 1984, p. 1 et 27; Figaro magazine, 2 février 1985, p. 56-57, compte-rendu du livre «anti-pyramide» de S. LOSTE, A. SCHNAPPER et B. FOUCART: *Paris mystifié*..., Paris 1985). L'architecte Pei est baptisé «Le pharaon du Louvre» par Télérama, n° 1912, 3 septembre 1986, et C. PARENT signe un article sur «La pyramide à l'envers» dans Le Monde des 14-15 avril 1985.

2. Cf. Jean LECLANT, «De l'égyptophilie à l'égyptologie: érudits, voyageurs, collectionneurs et mécènes», lecture faite dans la séance publique annuelle du 22 novembre 1985, CRAI Institut 1985, 4e fasc., p. 630-647.

3. Cf. Jurgis BALTRUSAITIS, *Essai sur la légende d'un mythe. La Quête d'Isis. Introduction à l'égyptomanie*, Paris, 1967; Anne ROULLET, *The Egyptian and egyptianizing monuments of Imperial Rome*, Leiden, 1972; James-Stevens CURL, *The Egyptian Revival*, Londres, 1982.

4. Nous tenons à jour une base de données informatisée (logiciel documentaire Superdoc) de toutes les manifestations de l'égyptomanie dans le monde. Cf. sur l'égyptomanie en général: N. PEVSNER et S. LANG, «The Egyptian Revival», dans *Studies in art, architecture and design*, vol. I, Londres, 1968, p. 212-235; J.-M. HUMBERT, «Actualité de l'égyptomanie», dans *Revue de l'Histoire des Religions*, CCI-1/1984, p. 106-108; J.-M. HUMBERT, «Égyptomanie», dans le catalogue de l'exposition sur les collections égyptiennes du musée d'Autun, Autun 1988, à paraître; J.-M. HUMBERT, «La réinterprétation de l'Égypte ancienne dans l'architecture du XIXe siècle: un courant original en marge de l'Orientalisme», à paraître dans les Actes du colloque Pascal-Xavier Coste, Marseille, décembre 1987.

5. Les télamons aujourd'hui dans la Salle à croix grecque du musée du Vatican furent découverts vers 1460 dans la Villa d'Hadrien, où fut également trouvée en 1738 la statue d'Antinoüs si souvent copiée depuis.

6. Cf. Erik IVERSEN, *The myth of Egypt and its hieroglyphs in European tradition*, Copenhague, 1961. Les lions les plus souvent copiés sont les lions regardant droit devant eux, situés en bas de l'escalier de la «cordonata» (trouvés au Champ de Mars, ils ont été placés là en 1582 et transformés en fontaines en 1588); et les lions regardant sur le côté, décorant la fontaine des Termes (apportés à Rome à l'époque d'Auguste, datés de Nectanébo I, ils furent retrouvés dans les années 1430 puis placés à la fontaine del Mosè en 1587; remplacés par des copies entre 1831 et 1846, ils sont aujourd'hui au musée du Vatican).

7. Expositions Toutankhamon: Paris 1967, Londres 1972, New York 1978.

8. Cf. par exemple Richard G. CARROTT, *The Egyptian Revival. Its sources, monuments and meanings, 1808-1858*, Berkeley, 1978, pl. 3 à 6.

9. Cf. catalogue de vente Paris-Drouot, Me Deubergue, 11 avril 1986, n° 104, ill. noir et blanc.

10. Cf. J.-M. HUMBERT, «Les monuments égyptiens et égyptisants de Paris», dans *Bulletin de la Société française d'Égyptologie*, n° 62, octobre 1971, p. 9-29; voir aussi pour la Belgique: P. MACLOT et E. WARMENBOL, «Twee tempels onder de slopershamer: aantekeningen bij de afbraak van het logegebouw van 'Les Amis du Commerce et la Persévérance Réunis' te Antwerpen», dans *Monumenten en Landschappen*, n° 3, mai-juin 1984, p. 17 à 24; Marcel-M. CELIS, «De egyptiserende maçonnieke tempels van de Brusselse Loges «Les Amis Philanthropes» en «Les Vrais Amis de l'Union et du Progrès Réunis», dans périodique *op. cit.* p. 25 à 41; P. MACLOT et E. WARMENBOL, «Bevangen door Egypte: de Egyptische Tempel in de Antwerpse Zoo in kunsthistorisch en historisch perspectief», dans *Zoom op Zoo* (publication de la Royal Zoological Society of Antwerpen), juin 1985, p. 359 à 391).

11. Sur l'égyptomanie à Paris, voir aussi: J.-M. HUMBERT, «Les Obélisques de Paris: projets et réalisations», dans *Revue de l'Art*, n° 23, 1974, p. 9-29; J.-M. HUMBERT, «Quand l'Égypte fleurit à Paris», dans *Touring*, n° 885, novembre 1976, p. 24-29, J.-M. HUMBERT, «L'obélisque de Louxor», dans *Paris aux Cent Villages*, n° 47, août 1979, p. 16-20; Wilfried WIEGAND et J.-M. HUMBERT, «Paris liegt am Nil», dans *Frankfurter Allgemeine Magazin*, n° 274, 32 mai 1985, p. 52-60.

12. Cf. R.-G. CARROTT, *op. cit.*

13. Voir notamment l'usine «Temple Mills» de Leeds, cf. K.-J. BONSER, «Marshall's Mill, Holbeck, Leeds», dans *Architectural Review*, vol. CXXVII, 1960, p. 280-282.

14. Cf. J.-M. HUMBERT, «Présence de l'égyptomanie dans l'architecture urbaine, thèmes et symboles», dans *Actes du 110e Congrès national des Sociétés Savantes* (Montpellier 1985), Section d'archéologie et d'histoire de l'art, commission de pré- et proto-histoire, publiés dans les *Études languedociennes*, Paris, Ministère de l'Éducation Nationale, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1985, p. 423-442, et notamment p. 441.

15. Cf. J.-M. HUMBERT, «L'Égyptomanie dans l'art occidental», dans *Silex*, n° 13, 3e trimestre 1979, p. 105-114, et notamment p. 111-112.

16. Cf. R.-G. CARROT, *op. cit.*, J.-S. CURL, *op. cit.*, J.-M. HUMBERT, dans *BSFE op. cit.* 62/1971, notamment p. 22.

17. Cimetière de Alberobello, dans le sud de l'Italie, cf. Helen WHITEHOUSE, «Egypt in Western Art», dans *Altas of Ancient Egypt*, Oxford, 1981, p. 223.

18. Cimetière de Terre Cabade, à Toulouse, cf. *Revue de l'Institut Français d'Architecture*, numéro spécial sur Toulouse de 1810 à 1860, Paris, p. 184-187.

19. Cf. J.-M. HUMBERT, dans *Revue de l'Art op. cit.* 23/1974.

20. Pour les sphinx parisiens, voir J.-M. HUMBERT, dans *Touring op. cit.* 885/1976 et J.-M. HUMBERT, dans *Frankfurter Allgemeine Magazin op. cit.* 274/1985; sur le sphinx en général, voir H. DEMISCH, *Die Sphinx, Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, 1977.

21. Cf. l'allée de sphinx créée par Mariette devant le temple de l'exposition universelle de 1867, et transportée par la suite dans la propriété de Victorien Sardou à Marly-le-Roi, où l'on peut encore aujourd'hui en voir quelques restes.

22. Cf. note 6.

23. Cf. par exemple Irina SEMENOWA, *Ostankino, Landsitz des 18. Jahrhunderts*, Leningrad 1981, pl. 10.

24. Cf. l'exposition «Les Manufactures Haussmann», au Musée de l'Impression sur étoffe de Mulhouse, janvier 1988.

25. C. PERCIER et P.-F.-L. FONTAINE, *Recueil de décorations intérieures*, Paris, 1801, pl. XXVIII et p. 29.

26. Cf. P. CONNER et D. BEEVERS, catalogue de .l'exposition «*The Inspiration of Egypt (...) 1700-1900*», Brighton Museum, 7 mai-17 juillet 1983, Brighton, 1983.

27. Par Charles Morel, vers 1825; cf. Denise LEDOUX-LEBARD, *Les Ebénistes parisiens, 1975-1870*, Paris 1965, p. 416-417.

28. Par exemple les réalisations du décorateur Edward Weil à Paris, ou les copies du trône de Toutankhamon par MOBIL ART (35.000 F).

29. Cf. Jean-Pierre SAMOYAULT, «Chefs-d'œuvre en tôle vernie de l'époque consulaire et impériale (1801-1806)», dans *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1977, n° 5/6.

30. PERCIER et FONTAINE, *op. cit.* pl. VIII et p. 22-23.

31. Cf. H. ALLEN, «Egyptian Influences in Wedgwood Designs», dans *7th Wedgwood International Seminar*, Art Institute of Chicago, 1962, p. 65 à 85.

32. Cf. S. GRANDJEAN, «L'influence égyptienne à Sèvres», dans *Publicaties van het Genootschap voor Napoleontische Studiën*, Aflevering 8, septembre 1955, p. 99-105; Charles TRUMAN, *The Sèvres Egyptian Service 1810-1812*, Londres, 1982; S. GRANDJEAN, «Musée de la Malmaison, le 'Cabaret égyptien' de l'Impératrice Joséphine», dans *La Revue du Louvre et des musées de France*, 2-1985, p. 123-128.

33. Cf. Ragna ENKING, «Der Apis-Altar Johann Melchior Dinglingers, Ein Beitrag zur Anseinandersetzung des Abenlandes mit dem alten Agypten», éd. J.-J. Augustin, 1939 (constitue le n° 11 des Leipziger Agyptologische Studien).

34. Cf. J.-M. HUMBERT, «L'Égyptomanie dans les collections du Musée de l'Armée», dans *Revue de la Société des Amis du Musée de l'Armée*, 1987/I, p. 39-51.

35. Cf. *Connaissance des Arts* n° 326, avril 1979, p. 46.

36. Notamment, entre 1827 et 1921, par Francis Danby, Jacques-Edmond Leman, Jean-Léon Gérôme, Sir Lawrence Alma-Tadema, Hans Makart, A. Benini, Georges Antoine Rochegrosse, Alexandre Cabanel, Reginald Arthur, Adolphe Cossard, L. Baader, Jean-André Rixens, Henri de Waroquier, Armand-Alexis Larroque, Paul Sérusier, Antoine Bourbon...

37. Notamment par Turner, Louis Gauffier, John Martin, Abel de Pujol, Dominique Papety, Adrien Guignet, Alma-Tadema, John Dobbin, Gustave Doré, Erastus Salisbury Field, Sir Edward John Poynter, Ferdinand Keller, Frederick Bridgman, Edwin Long, Frederick Goodall...

38. Cf. l'opéra *Isis* de Quinault et Lully (la gravure de l'apothéose finale par Bérain est reproduite par Baltrusaïtis, *op. cit.*, 2e éd., Paris 1985, p. 83.

39. Sur Aïda, voir: J.-M. HUMBERT, «Aïda entre l'égyptologie et l'égyptomanie», dans *L'Avant-Scène Opéra*, n° 4, juillet-août 1976, p. 9-14; J.-M. HUMBERT, «A propos de l'égyptomanie dans l'œuvre de Verdi. Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opéra Aïda», dans *Revue de Musicologie*, tome LXII, 1976, n° 2, p. 229-256; J.-M. HUMBERT, «Mariette Pacha and Verdi's Aïda», dans *Antiquity*, LIX, juillet 1985, p. 101-104.

40. Cf. J.-M. HUMBERT, «Les pharaons d'Hollywood: archéologie et égyptomanie au cinéma», à paraître dans les *Actes des VIIIe rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes*, CNRS, 29-31 octobre 1987.

41. Cf. J.-P.-A. BERNARD, «Métro Pyramides», dans *Silex*, n° 13, 3e trimestre 1979, p. 131-136; J.-M. HUMBERT, «Égyptomania», dans (*À suivre*) numéro hors série, janvier 1985, p. 92-93; *Histoire et bandes dessinées. Images de l'Égypte ancienne*, Besançon, Imprimerie de la Faculté des Sciences et Imprimerie du Rectorat, 1987 (cf. articles de THIÉBAUT et de CORTEGGIANI); P. JOUTARD, «L'Égypte à travers la bande dessinée: des enfants aux adultes, une même fascination?», dans *Le Miroir Égyptien*, Actes des Rencontres Méditerranéennes de Provence, 17-19 janvier 1983, Marseille, 1984, p. 41-52.

42. *L'Égyptomanie*, ouvrage de J.-M. HUMBERT à paraître aux éditions ACR.

TAUX DES COTISATIONS
pour 1988

Membres bienfaiteurs	360 francs
(avec service gratuit de la Revue d'Égyptologie)	
Membres titulaires	130 francs
Membres étudiants	80 francs

Libeller les titres de paiement au nom de:
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉGYPTOLOGIE
C.C.P.: PARIS 2093 33 S

Achevé d'imprimer sur les presses de l'Imprimerie Orientaliste B-3000 Leuven.
— Dépot légal 2e trimestre 1988 — Directeur de la publication: Jean Vercoutter.